藏族文学研究

◆ 佟锦华 著





中国藏学出版社

【现代中国藏学文库】

主　　编:拉巴平措

执行主编:张 羽 新

藏族文学研究

佟锦华 著

中国藏学出版社

回责任编辑:鲁虹　回封面设计:李建雄　回版式设计:天朗

图书在版编目(CIP)数据

藏族文学研究/佟锦华著.—2版.—北京:中国藏学出版社,2002

ISBN 7-80057-597-7

Ⅰ.藏...　Ⅱ.佟...　Ⅲ.藏族—少数民族文学—文学研究—中国—文集　Ⅳ.I207.914-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第098160号

藏族文学研究

佟锦华　著

中国藏学出版社出版

新华书店北京发行所发行

北京牛山世兴印刷厂印刷

开本:850×1168　1/32　印张:14　字数:327千

2002年12月第2版第1次印刷　印数:500册

ISBN7-80057-597-7/Z·295

定价:35.00元

《现代中国藏学文库》总叙

中国是藏学的故乡。西藏是中国不可分割的重要组成部分,藏族是中华民族大家庭的重要成员。这些正是藏学研究产生、发展的最根本条件,也是藏学研究取之不尽、用之不竭的源泉。在中华大地上成长发展起来的这门人文社会科学,现在已经成为世界性的显学。为了展示中国藏学研究的成果,加强同世界同行的学术交流,促进藏学研究的繁荣发展,为西藏和其他藏区的两个文明建设服务,在中国藏学研究中心的领导下,我们编辑出版的这套《现代中国藏学文库》丛书,主要包括四个方面的内容:中国藏学家(包括港澳台学者)的学术专著;具有重要价值的藏学文献(包括现代学者辑录的历史文献);译成汉文的藏文学术名著;获得博士学位的藏学论文(对于优秀的硕士研究生论文酌情予以收录)。所有收入的论著,均以学术价值为惟一衡量标准,文学作品、游记、通俗读物等暂不收录。作为中国藏学研究的一项基本建设工程,我们将把这项工作长期坚持下去。我们期望得到海内外藏学家的大力支持。

中国藏学出版社

2002 年 10 月

目　录

序 言

一

也许是应了佛教讲的“机缘”罢，我与佟锦华先生是因藏族文学而结下了缘分。

那还是60年代初期，锦华先生正在中央民族学院撰著和教授《藏族文学史》，而我则刚到西藏公学（西藏民族学院前身）从教不久，因为渴望了解和学习藏族文学遗产，有缘结识了锦华先生。论年龄，他大我不足10岁；而论学识，他当时已是一位年轻学者，是我的先生。从此，二十多年来，我们之间，或书信往来，或促膝交谈，话题几乎都是关于藏族文学，旁及西藏各民族文学。我每每向他请教，或索取资料，他总是慷慨解怀，不余片私。

当我现在拜读由锦华先生的夫人黄布凡女士编选的《藏族文学研究》时，我的思绪翻腾，久久不能平静。这些论文虽早已成为我的案头书垒，但现在读来，别有一番感受凝聚心头。锦华先生去了，我再也听不到他的祥和的谈话，再也读不到他的亲笔书信了；然而，他的精神永在。他一生矢志于藏族文学

事业，他对藏族文学由衷的爱，依然撼动着我的心海。一方面，我再一次被他的这些论文的精辟而独到的见解紧紧吸引；另一方面，我也是再一次被他的这些论文所饱含的对藏族文学的情愫所深深激动。锦华先生把他一生的心血无私地倾注在播扬藏族文化的事业上。早在50年代伊始，他毅然放弃山东大学的求学之机，转到中央民族学院，攻读藏族语言文学，一开始就把全部身心投入到藏学领域。他亲自深入西藏考察，足迹印遍雪域的山山水水，一直步行到号称“高原孤岛”的墨脱，在这以后的若干年里，他又多次进藏，或考察，或研究，或参加学术讨论，都是为了播扬藏族文化。1984年，他已身患心脏病，还是抱病参加了在拉萨举行的五省区藏族民间艺人演唱格萨尔大会，病倒在高原，经抢救而脱险。在生命的最后一息，他倒在了正在审阅的《藏族文学史》修订本的书稿上，离开了我们，离开了他呕心沥血贡献一生的事业。

锦华先生认为，从事藏族文学研究，直接的对象是文学，而真正的对象是创造文学的民族和人民。他说，研究者不能把自己关在狭小的书斋里，而应该深入到创造文学的民族和人民中去，把自己和一个民族的广阔生活、和广大人民群众结合在一起，要熟悉他们，热爱他们，这样，才能对民族文学有切实的感受和正确的理解，才能揭示民族文学的规律，作出正确评价。锦华先生是充满了对藏族人民真诚的爱和对藏族文化真诚的爱来进行藏族文学研究的。我们从他的卷帙浩繁的关于藏族文学的论著中，不仅看到了作为一位学者严谨求实的科学态度，而且感悟到了作为一位终生献身于藏族文化事业的人，灌注在字里行间的炽热的情流。锦华先生的这部藏族文学论集，就是他毕生心血和情感的结晶。

二

锦华先生是西藏和平解放以来自觉运用马克思主义观点和方法对藏族文学进行系统研究的最早的学者之一。

藏族文学，历史悠久，明珠璀璨，在中华民族文学的历史长河中，异彩独放。“藏族文学，是藏族文化的一个重要组成部分。无论是汗牛充栋的藏族作家文学名著，还是浩如烟海的藏族民间文学名篇，都是我国文坛上独具藏族风情和高原色彩的文学之花，也是世界文坛的一支奇葩。”（《藏族文学史·前言》，1985年）如何科学地继承和研究藏族文学传统？如何揭示藏族文学的普遍规律？这个重大的课题，历史地落到了每一位藏族文学史论家的身上。锦华先生是以对马克思主义的最自觉的态度，接受了这一具有历史意义的重大课题，走上了研究藏族文学之路。我认为，锦华先生给予我们的最宝贵的启示就是：他坚持以马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义为指导，进行对藏族文学的系统研究。他的全部论著，其中包括他的这部论文集，贯穿着一条闪光的思想红线，即对藏族文学的马克思主义分析评价。他因此取得了丰硕成果，赢得了马克思主义文学史论家的荣誉。

文学，作为以语言为材料进行意识创造的物态化形式，作为人类以形象方式理性地认识和感应现实生活的形式，没有它自身的孤立无援的历史，而是一定的社会关系和思想关系的产物。马克思曾指出：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。”（《马克思恩格斯选集》第2卷第82页）藏族文学是藏族社会精神生活的组成部分，它的发生、发展和变革，也是受藏族社会物质生活的生产关系制

约的。锦华先生始终坚持马克思主义的这一系统观，历史唯物地分析论证藏族文学。他十分注重对藏族社会大文化背景的系统研究，他强调，藏族社会的经济、政治的历史，是造成藏族文学历史的“根本原因”，为此，必须“从宏观的总形势和大环境”出发去考察和论述藏族文学现象（《藏族古代作家文学和藏传佛教的关系》)。他把藏族社会的经济、政治的历史，看作是贯通古今、流淌不息的文化大潮，而藏族文学，就是在历史文化大潮中不断绽开的串串浪花；尽管浪花耀眼夺目，但也离不开奔腾滚滚的大潮。这样，锦华先生的文学研究，便始终贯彻了社会系统论的观点。《藏族文学研究》，就是他宏观系统研究藏族文学所取得的积极成果。如，他在对藏族神话《斯巴宰牛歌》与白族神话《开天辟地》进行比较分析后指出，前者的“造物主”形象“是一个高大的劳动牧民的形象，又是通过宰牛这种劳动方式来创造天地万物的，这一形象的民族特征是由藏族先民的生产力水平和生产方式的特殊性决定的，它反映了藏族先民发展到畜牧业时代的思想认识”(《文学发展与哲学的关系》)。关于《格萨尔王传》，锦华先生通过对它所描写的历史时代、社会状况和流布地域的考察，合乎逻辑地征得了一个科学结论：“《格萨尔王传》正是以其如椽巨笔、宏伟的结构、壮阔的场面、高度的概括，艺术地再现了这一广大地区在这两个历史时期所产生的波澜起伏、风云激荡的社会历史发展、邦国兴衰更替和人间悲欢离合的戏剧。”(《〈格萨尔王传〉在藏族文学史上的地位和影响》)。《萨迦格言》一向被评论家誉为“心灵的镜子”、“语言的明珠”；而锦华先生则从历史宏观上论析，指出：“作者（贡噶坚赞）所处正是西藏地区封建势力分裂割据、迭相雄长、民不聊生、人心思定的时代。”“贡噶坚赞本人，不但是萨迦教派的首领，而且是昆氏家族在政治

上有抱负的新兴农奴主阶级的代表人物，同时又是著名学者，三位一体，名闻遐迩。他在格言诗中所阐明的为政治国之道，毫无疑问决定于他的这种阶级身份和社会地位。”（《评〈萨迦格言〉》）。诸如此类的精辟论述，在这本《藏族文学研究》中，披文可见，反映了锦华先生文学研究的基本思想。不难看出，他面对藏族文学现象，常常进行历史的沉思，使他在文学研究中具有一双既是文艺评论家又是历史学家的慧眼。

早在上个世纪中叶，恩格斯就曾反复强调，文学批评应“从美学观点和历史观点”，“即最高的标准来衡量”作家和作品（《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 347 页）。恩格斯说的“美学观点”和“历史观点”，就是坚持文学和社会历史发展相统一的原则，既要揭示文学的审美价值，又要把文学放到一定的社会条件和历史过程中进行分析评价。锦华先生在他的藏族文学研究实践中，始终不渝地坚持马克思主义的这一科学原则，使他为藏族文学研究的科学化作出了令人瞩目的贡献。

三

文学和宗教的相互关系问题，是古代文学研究中一个不可回避的问题。特别是面对着在历史上曾以藏传佛教为主导体系的藏族文学，如何认识其文学和宗教的关系？如何评价在宗教思想体系制导下的藏族古代文学的历史地位和美学价值？这是坚持历史唯物主义文学研究的又一重大课题，尤其不能回避。

在过去的探索中，人们习惯于从各自不同的视角去理解文学与宗教的关系，往往提出了迥异的理论和原则。历史上，在宗教家和宗教信徒们的眼里，只有宗教而没有文学。因为，在他们看来，震撼心灵、摇荡情性的语言是来自“神的气息”，

是“神灵的凭附”。在“四人帮”猖獗和疯狂的年代里，“四人帮”也不过是一批现代宗教徒，他们一口咬定“少数民族文学和民间文学都是宗教迷信”，从另一个极端去否定具有审美价值的文学的存在。而某些虽是真诚的研究者，在文学与宗教关系的多棱折射中，也往往只捕捉到、或只强调某一方面或某种特性。这样，在纷繁复杂、令人眼花缭乱的文学与宗教的关系面前，人们的认识常常有些迷惘。

在藏族古代文学研究中，锦华先生以历史唯物主义为指导，较深入地揭示了文学和宗教的复杂关系。首先，他明确指出，宗教和文学艺术，都是矗立在一定社会经济基础之上的上层建筑意识形态，是密切相联系的。“当我们分析研究文学现象及其发展历史时，必须分析和研究与之紧密相关的哲学、宗教、道德等方面的问题以及它们之间的相互渗透和影响（《文学发展与哲学的关系》)。他避免了把经济基础和作为意识形态的文学之间的联系看作是直线的、形而上学的联系的抽象的推论，而是努力寻找藏族社会经济基础和民族文学之间的“中介环节”，这个“中介环节”就是藏族社会各个历史阶段的政治、宗教和哲学。藏族社会的经济基础，通过各个时代的政治、宗教和哲学的“中介”，对藏族文学起着决定性的作用。这是唯物的，又是辩证的，是阐释藏族文学和宗教关系的认识论基础。过去，有的文学研究者以为，只要熟记“经济基础决定上层建筑”的社会学“公式”，就可以说明一切文学现象。这不是马克思主义的科学态度。恩格斯说：“如果有人在这里加以歪曲，说经济因素是惟一决定性的因素，那么他就是把这个命题变成毫无内容的、抽象的、荒诞无稽的空话。”（《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 477 页）锦华先生以他的卓越研究，与某些“荒诞无稽的空话”形成了鲜明的对照。

其次，锦华先生毫不隐讳藏族古代社会宗教思想体系对藏族古代文学思想体系的制导作用。“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。”漫长的藏族古代社会，经历了原始宗教、本教和藏传佛教的历史过程，宗教曾是藏族社会的精神支柱，形成了贯通古今的膜拜型文化体系，乃至在阶级社会中，成为统治阶级实行精神统治的武器。锦华先生精辟地指出：“文学艺术是其它社会意识形态的重要的形象化的表现形式之一。”（《文学发展与哲学的关系》）他追溯原始神话，“既是原始人类的原始文学艺术，又是人类的原始哲学思想，也是原始人类的道德观、历史学和神学等，是多种意识形态的共同表现形式”（同上文）。而进入阶级社会，“藏族古代作家文学与藏传佛教有着千丝万缕的联系，形成密不可分的关系，这是它的突出特点之一”（《藏族古代作家文学与藏传佛教的关系》）。锦华先生以令人敬佩的严肃、求实的态度，历史地、辩证地分析了宗教对文学制导作用的两面性：历史上的宗教，一方面给古代文学注入了宗教人生观和世界观的思想内容，使文学成为宗教宣传的形象化工具；另一方面，宗教对古代作家群以及作家文学的形成和发展，对文学品类多样化的产生起了积极的催化作用，“佛教僧人身兼文学家的现象，成为藏族古代作家文坛的一个突出特点。”“佛教在藏族地区的传播，在很大程度上，不但为藏族古代作家文学的出现与繁荣铺垫了丰富的文化素质的沃土，而且培养和造就了一个文学创作的群体”（同上文）。他还历史地、辩证地分析了佛教僧人创作的文学的审美价值的二重性，即一方面使他们创作的作品“必然都弥漫着浓郁的佛教思想”；另一方面，他们当中的许多人，在“论证人世间是无边苦海”时，“他们便从虚无缥缈的极乐世界回到现实生活中来”，使他们的作品又获得了现实主义的美学价

值（同上文）。他深刻地指出："藏族佛教僧人的文学作品不一定百分之百都是以佛教为主要内容，而非僧人的文学也不一定都是不以佛教为重要内容的。"所以，他反对用"僧侣文学"来概括佛教僧人创作的作品（同上文）。锦华先生关于宗教对文学影响的"两面性"和藏族古代作家文学审美价值"二重性"的研究，具有重大的理论意义。事实上，离开现实的人对现实的感情和感受，就无所谓对现实审美的掌握，同时也无所谓对世界的宗教的态度。宗教不单在创造玄虚梦幻的形象和观念，同时也必然回到现实人生中去寻求虚幻形象的实用性证明，这就使宗教的幻想在一定历史条件下走向艺术的现实主义和浪漫主义创造，使宗教艺术获得了世俗精神，不仅使艺术的创造者（作家），而且使艺术的享受者即膜拜仪式的参加者继续获得审美感受。锦华先生所论证的宗教对文学影响的"两面性"、古代文学的宗教功利性和艺术审美性的"二重性"，是对藏族文学发展规律的科学揭示，因而是他对藏族文学研究的创造性贡献。

文学和宗教的关系问题是一个敏感的问题。锦华先生关于这一问题的深刻研究所得出的科学结论，表现了他作为一个马克思主义文学研究者的勇气和对真理的执着精神。这是我们每一个后学者应该从他的研究中汲取的精神力量。

四

锦华先生对藏族古代文学的研究，始终服务于对现实的认识和对未来的启迪，服务于藏族的社会主义精神文明建设。他尤其注重通过藏族古代文学研究，加强汉藏友谊、民族团结和民族间的文化交流。他的研究十分贴近现实生活，具有强烈的

现实性和时代感，因而产生了广泛积极的社会影响。一位藏族评论家曾这样评价锦华先生："他是属于我们的，他对藏族古代文学的研究，洋溢着现实生活气息。"

的确，锦华先生是用我们时代的头脑去思考古代问题，用现实的眼光去看待过去的历史；当然，他丝毫也没有为了现实功利去随意剪裁历史，为了"政治目的"去任意摆布古人。他非常反对狭隘的功利主义和实用主义的研究态度和研究方法。我们说他具有"时代的头脑"、"现实的眼光"，是指他从事藏族古代文学研究，始终站在历史的制高点上，宏观俯视历史的风云变幻，着意揭示历史的普遍规律，从而引出必然的逻辑发展，总结发人深思的历史经验，从文学推及整个民族文化和民族精神，以启迪今人和后来者。

锦华先生通过对《格萨尔王传》主题思想的研究，指出："当时的广大藏族人民都极端地厌恶战争，反对侵扰，盼望统一和平，向往安宁幸福生活。""这些渴望、憧憬和向往带有普遍的、深刻的、根本的性质和意义，是藏族文学史上永不消竭的伟大主题。"（《〈格萨尔王传〉在藏族文学史上的地位和影响》）

锦华先生在对《金城公主的传说》的比较研究中提出了一个问题：史书未见关于金城公主生赤松德赞的记载，而为什么却有金城公主生赤松德赞的"传说"呢？他解释说："应该承认，这种与事实正相反的传说的出现和艺术处理，更加强烈地表达了藏族人民对汉族人民的炽热友好的感情和希求与汉族'合同为一家'（见《赤松德赞上唐中宗书》）的殷切愿望，从而赋予这则'二妃争子'的传说以更为鲜明深刻的民族团结、祖国统一的思想内容和突出的民族的时代的特色。"（《〈金城公主的传说〉〈灰栏记〉与〈檀腻鞲品〉》）

锦华先生对《颇罗鼐传》的研究，着重剖析了这部传记文学的思想内容，热情歌颂民族英雄——颇罗鼐的高大形象，高度评价这部作品“形象而生动地说明了西藏地方与清廷中央的密切关系，西藏与祖国不可分割的事实，以及民族团结和祖国统一的重大意义。”因而，它是历史名著，又是文学珍品。（《十八世纪西藏政治风云录》）

我们从锦华先生的这些饱含激情的论述语言中，仿佛听到一位诗人对祖国统一、汉藏友谊和民族团结的赞美和讴歌。这是合乎历史逻辑的经验总结，也是真正“贴近生活”的科学论证。

锦华先生对古代作家和文学作品的分析评论，始终坚持以“对待人民的态度如何？在历史上有无进步意义”为标准。如他论证《米拉日巴传》：“总合起来，却共同构成一幅千家受苦、万民遭难的广阔的社会历史画卷”，“具有强烈的社会现实意义，成为古代作家文学的优秀作品。”（《藏族传记文学中的一颗明珠——〈米拉日巴传〉》）他对写作《萨迦格言》的萨班·贡噶坚赞，“作为政治家、作为西藏地方政界代表人物与元朝协商，使西藏地方和平归顺元朝，从而对民族团结、祖国统一所做出的具有重大历史意义的贡献”，给予了实事求是的评价（《藏族古代作家文学与藏传佛教的关系》）。他“结合仓央嘉措所处的历史时代和社会环境，以及他的生平和特殊身份来加以分析和认识”，充分地肯定了“诗人的胸腔里，跳动着一颗与一般群众相同的心”；“诗人对坚贞爱情的赞扬和对纯洁爱情的追求，……符合广大劳动人民的健康的、正确的恋爱观，所以也能引起人民的共鸣”；仓央嘉措的《情歌》是“富于人民性的”（《藏族古代作家诗的一眼清泉》）。我想，锦华先生对古代作家、作品所坚持的评价标准，对社会主义时代的作家创作，

对我们今天的文学批评，不是也很有现实的意义吗?

五

锦华先生的这部《藏族文学研究》虽以文学为中心，但每个论题都辐射到藏学研究的广阔领域，涉及到诸如历史、宗教、哲学、语言和民俗等多种学科，是他留给我们的一份珍贵的科学成果。它的出版，无疑会给藏族文学研究以有益的启发和积极的促进。

也许，对锦华先生论文中的某些具体论断，并不一定会取得学人完全一致的意见。但是，我想，即使如此，也是它的积极意义所在。科学研究，就是在怀疑和驳诘中前进。无数次的怀疑和驳诘，就会实现无数次的科学的超越。这是人类智慧不断前进的历史轨迹。因此，提出问题，引起思考，哪怕并不完善，其本身也为科学做出了贡献。

历史在发展，文学在发展，研究也在发展。藏族文学研究是一项不断发展、衍生和深化的系统工程，永无止境。后继者永远只能是踏着先驱者的双肩，向着一个又一个更高的台阶攀登。后继者都不会、也不应该忘记以巨大的支撑力驮负人们登高望远的先驱者的历史功绩。

于乃昌

1990 年 12 月于咸阳

文学发展与哲学的关系

文学是重要的社会意识形态之一。它是一定社会生活在人们头脑中反映的产物。它用语言来塑造艺术形象以反映人类社会丰富多彩的生活现实，并表达作者的思想感情。因此，文学艺术总是与其他各种社会意识形态如哲学、宗教、道德等密切联系的。在某种意义上讲，文学艺术是社会其他各种意识形态的重要的形象化的表现形式之一。所以，当我们分析研究文学及其发展历史时，必须分析和研究与之密切相关联的哲学、宗教、道德等方面的问题，以及它们之间的相互渗透和影响。如果脱离上述各种社会意识形态，孤立地、分割地去考察文学艺术及其发展历史，我们便不可能得出较全面的、正确的结论，达不到应有的目的。本文着重谈谈文学发展与哲学的关系。

哲学，也是重要的社会意识形态之一。它是关于自然界、人类社会的整个世界的根本观点的思想体系，是自然知识和社会知识的总和。所以，它和反映人类社会生活的文学艺术有着千丝万缕的联系。

处在原始社会时期，人类尚在童年时代，就产生了神话。神话，“是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”，“是用想象和借助想象力以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”（《马克思恩格斯选

集》第二卷第113页)。它既是原始人类的原始文学艺术，又是人类的原始哲学思想，也是原始人类的道德观、历史学和科学等。是多种意识形态共同的表现形式。我国少数民族神话所表现的原始哲学思想是极为丰富多彩的，其中最突出的是宇宙观——世界观问题。

客观的自然界，特别是宇宙（世界)，是如何生成的？是什么样子？这是远古时代原始人类探索的重大的根本问题。各民族的先民们对这个问题都有着多姿多彩的想象和猜测，创作了许多绚丽美妙的神话。

汉族神话说：太极之初“天地浑沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁；天开地辟，阳清为天，阴浊为地；……，如此万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。”(徐整《三五历记》）这是一种“天地混沌说”。我国少数民族神话中，也有各种各样类似的“天地混沌说”。如藏族神话讲最初天地本相合，后来是大鹏鸟把天地分开的。古老的“斯巴[1] 形成”问答歌中说：

“问：最初斯巴形成时，
天地混合在一起，
请问谁把天地分？
最初天地形成时，
阴阳混合在一起，

请问谁把阴阳分？
答……”

(引自藏汉对照《藏族民歌选》第415/457页)

---

[1] 斯巴，藏语音译，意为宇宙、世界。

纳西族神话也有相似的说法。在《创世纪》中讲：

很古很古的时候，
天地混沌未分，
东神、色神[1] 在布置万物，
人类还没有诞生。

石头在爆炸，
树木在走动，
混沌未分的天地，
摇荡又震荡。

(引自《云南少数民族哲学、社会思想资料选辑》第6页。以下简称《云南资料集》)

彝族神话《阿细的先基》，说法虽不一样，但仍然属于天地合生"混沌说"。如在《最古的时候》一节中讲：

我听人家说：
最古的时候，
没有天和地。
可有生天的？
可有生地的？
聪明的小姑娘呃！

---

① 东神、色神即阴阳善神或男女善神。东神是男神，叫米利东阿普，色神是女神，叫勒金色阿仔。

怎么没有呢。
云彩有两层，
云彩有两张，
轻云飞上去，
就变成了天。
……，
重云落下来，
就变成了地。
（引自《最古的时候》第111页）

从上举几个少数民族神话中关于天地生成的说法看，说明这些民族的原始先民是把天地宇宙作为一种客观实体来看待的。他们认为天地宇宙原本是混沌不分、模糊不清的一团整体物质。后来这混沌不分的整体一分为二，才产生了天地宇宙。这在各民族中有的说是“阴”、“阳”相分（藏族），有的说是“轻”、“重”相分（彝族），有的说是“虚”、“实”或“真”、“假”相分（纳西族），等等，都是统一的原始物质形态内部分裂。它们和汉族神话中的“阳清”、“阴浊”之说一样，都是原始人类对天地宇宙的朦胧认识。恩格斯曾经指出：“他们（按：指原始人类）十分自然在把自然现象的无限多样性的统一看作不言而喻的，而且在某种具有固定具体的东西中，在某种特殊的东西中去寻找统一。”（引自《自然辨证法》第164页）上举神话，也都把天地宇宙认为是两种不同物质或对立物的统一体，并进一步认为这种对立的统一体，又可以分化、分裂，由混沌而清楚，一分为二，产生了明确的天地宇宙。它们这种思想认识，虽然还是幼稚的、直观的、粗糙的、模糊不清的，但却包含有原始的、朴素的唯物观念和辩证思想。显示出人类童

年时期，有着共同的思维特征。这是一种形象化了的物质形态分化方式。从文学艺术的角度讲，它是古代人类哲学思想，用一种不自觉的艺术方式加工过的表达形式。换句话说，它是原始状态的文学的主要内容之一。

混沌说，不但中国各民族中有，世界各民族中，也不乏类似的说法。如希腊神话说："最初，宇宙是混沌状态，天地不分；陆地、水、空气，三者混在一处。"北欧的神话也说："最初，宇宙为混沌一团，无天，无地，无海。"（均引自《神话研究》第39页），这种说法，所以具有世界性，究其因，皆与世界各民族的发展大体都经过相同的社会进化阶段，具有相应同等水平的认识能力、思维方式和心理活动有关系。

关于天地宇宙的产生，还有一种"转化说"，在我国少数民族神话中，也是比较普遍的。如：白族《开天辟地》神话的《天地的起源》一节说：

难呀难！天地没有怎么办！
不用怕！盘古盘生有办法！
谁来变天地？

盘古盘生两兄弟。
哪个来变天？
盘古来变天。
哪个来变地？
盘生来变地。
……

（引自《云南资料辑》第246页）

这是认为，天地万物都是物质，是一种物质转化成另一种物质。充满了幻想和联想。也是原始形态的朴素唯物思想和辩证思想的形象化的表现。藏族神话中，也有类似说法。在《斯巴宰牛歌》中说：

问：斯巴宰杀小牛时，
砍下牛头放哪里？
我不知道问歌手。
斯巴宰杀小牛时，
割下牛尾放哪里？
我不知道问歌手。
斯巴宰杀小牛时，
剥下牛皮放哪里？
我不知道问歌手。
答：斯巴宰杀小牛时，
砍下牛头放高处，
所以山峰高高耸。
斯巴宰杀小牛时，
割下牛尾栽山阴，
所以山林浓郁郁。
斯巴宰杀小牛时，
剥下牛皮铺平处，
所以大地平展展。
……
（引自《藏族文学史》第12页）

歌中所讲变成天地万物的，不是白族神话中所说的“盘古”、“盘生”，而是一头小牛。它反映了藏族先民发展到畜牧业时代的思想认识，仍然是物质转化的思维方式。

藏族神话的转化说与白族不同之点，是在转化者小牛之上还有一个宰牛的斯巴，颇类造物主的角色。所以，可称之为创造说加转化说。但是，这位造物主是一个高大的劳动牧民形象，又是通过宰牛这种劳动方式来创造天地万物的。它和上帝创造天地万物之说，似乎大不相同。

关于创造说加转化说类型的神话，在瑶族中也有。如在《密洛陀》中讲：

“是谁造成天地和人类呢，用什么来造，经过又怎样呢？

几万年以前，是密洛陀用师傅的雨帽造成天，用师傅的两只手和两只脚做四条柱，顶住天的四个角，用师傅的身体做大柱撑着中间，造成了天地；接着他又造大河、……”（引自《中国少数民族神话传说选》第1页）神话中的密洛陀显然是位造物主，并且是位女性。

布朗族神话《顾米亚》中讲：

“据说很多年以前，没有天，没有地，更没有草木和人类，到处是一团团黑沉沉的、飘来飘去的云雾。神人顾米亚和他的十二个孩子，立志要开天辟地，创造万物。……

顾米亚发现了这只犀牛，剥下它的皮做成天，用美丽的云彩给天做衣裳；挖下它的两只眼睛做成星星，挂在天上闪闪发光。又把犀牛肉变成地，把犀牛骨变成石头，把犀牛血变成水……”（引自《顾米亚》第59页）神话中所说：“到处是一团团黑沉沉的、飘来飘去的云雾。”显然是混沌说的变异；犀牛躯体各部分的变化，是地道的转化说；而顾米亚，则明确地被指认为创造万物的“神人”。

造物主在神话中的出现，自然是原始形态的唯心主义思想的反映。但是转化说的的核心却是原始人类朴素唯物主义思想和辩证思维方法的形象化表现。它归根结底认为天地宇宙万物是物质性的，而且是物质与物质之间的转化。尽管这种转化带有多么大的随意性、多么不科学，多么不合乎逻辑，但是，其中的核心思想则是可贵的。

我国少数民族神话中反映的关于宇宙观的哲学思想，还有运动形成说、宇宙三界说等，不再一一论述了。

毛泽东同志在《矛盾论》中指出："这种神话中所说的矛盾的互相变化，乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化，并不是具体的矛盾所表现出来的具体的变化。"（《毛泽东选集》第1卷第319页）这便科学地阐明了神话中所表现的原始人类的思维特征及人类童年时期的世界观。它们都是通过不自觉的艺术加工，即原始形态的文学艺术表现出来的。

人类社会发展到后来，出现了各种品类的文学形式。它们的作者，无论是民间文学的集体作者，还是作家文学的作者个人，其创作思想总是受到各自的哲学思想，特别是其中的世界观和人生观的支配。他们的作品，有的虽然和哲学思想没有明显的、直接的联系，但是，这些作品总是要表现某种对人生的理解和看法，反映某种社会理想和愿望等。因此还是和哲学密切相关，具有不同程度的哲理性。特别象寓言故事、成语故事、格言谚语等作品更是如此。另外一些作品，则总是明显地、直接地把一些哲学问题，如天地宇宙和世界的本质问题，把人生的本质以及人生观问题等作为创作的主题或主要思想内容交织在文学艺术结构之中。例如藏族作家文学中，很多作品都是明确声称为了宣传佛教哲学思想而创作的。著名的《米拉

日巴道歌》就宣扬了“人生苦海”的观点：

我等众生世间人，
生老病死四河深，
人人难逃皆有份，
轮回苦海不断根。
溺于苦浪不自知，
安乐幸福无一时，
怕苦反倒自作苦，
祈福却作罪孽事。
要想解脱人世苦，
恶行恶衍要戒除，
死时修法是正途。
……

（译自藏文《米拉日巴传及其道歌》第 704 页）

佛教的基本观点，简要说起来就是“四谛”和“四法印”，也就是讲佛教的世界观和人生观。“四谛”也称“四真谛”、“四圣谛”等。“谛”，即真谛、真理的意思。四谛，就是佛家认定的四条真理，包括“苦谛”、“集谛”、“灭谛”、“道谛”。上举诗歌就是宣扬“苦谛”和“道谛”的。如歌中所说，佛家认为世俗世界的一切，本性都是苦，最基本的是生、老、病、死等四大基本苦。这是对于社会人生以及自然环境所作的价值判断。佛家指出，要脱离这世俗的苦海，只有出家修法成佛，才是正道即“正途”，也就是“道谛”。这是唯心主义世界观和消极人生观的宣传。再如宣扬佛家“无常观”的：

呜呼，迷惑幻景世间人，
有为虚幻无实却执常。
外器世间大种界无常，
内情世间寿命亦无常，
中间四季美景更无常。
请看佛和佛子大圣贤，
皆般涅槃也现寂灭相，
何况世间主宰梵天王，
死神亦拘更何需细讲！
何时何地死去难予知，
人世死缘及而生缘稀，
如是尚不速速求圣道，
一朝死神降临叹何及?!
（译自藏文《莲苑歌舞》第7页）

这是宣扬“人生无常”、“生死难测”、“应修佛法”等教义的。

“无常观”，是佛家基本观点“四法印”之一。四法印即：诸行无常、诸法无我、涅槃寂静、有漏皆苦。诸行无常中的“诸行”指一切事物或一切现象。“无常”指世间任何事物或现象，表现为刹那生灭。

应该承认“无常”这种观点本来是对的，是符合客观事物或现象发展实际的。但是，佛祖释迦牟尼并不就此止步。他认为世间一切皆如水泡刹那生灭，毫无实际意义，再加人生乃是苦海，故应弃之如敝履，皈依佛法，求得“涅槃寂静”，以达恒常，也就是成佛。这么一来，便组成了以主观意志去逆客观事物发展规律而行动的、完整的、唯心主义思想体系，从合理的核心滑向了谬误。

众所周知，人们的思想行为总是受各自的世界观和人生观制约的，写作思想自然也不例外，米拉日巴、巴珠·邬坚吉麦却吉汪波等人皆是虔诚的佛教徒，又是藏传佛教各派的首领人物。在他们的著作中宣传了上述佛教哲学观点，自然是不足为怪的了。

再如维吾尔族名著《福乐智慧》便是一部集中反映喀拉汗王朝整个历史时代社会生活和意识形态的作品，表现了作者的哲学及社会意识思想。他对人与知识的关系及评价，在书中是这样说的：

只有丰富的知识才使人出名，
他做事的效率就会高人一等。

没有知识的人如装饰的塑像，
有知识的人地位高在天上。
（以上转引自《民族文学研究》1984. 3，第 74 页）

诗中认为知识是至高无上的，是决定人的社会地位的主要因素，也是人们从事社会活动的主要手段，表现了作者对知识的价值观念。汉族俗语说："万般皆下品，唯有读书高。"藏族古代著名学者萨班·贡噶坚赞在所著《萨迦格言》中也说：

学者是知识的宝库，
他们把珍贵格言集聚；
大海是江河的库藏，
一切江河都向之流淌。
（译自藏文《萨迦格言》第 106 页）

学者学习一切知识，
精通一门把世界照亮；
智劣之人所知虽多，
恰似群星黯淡无光。
（同上书第 108 页）

凡此种种，都是以文学形式，从哲学社会学角度对知识、学问等所作的价值判断。

正因为文学作品总是直接或间接地包含着丰富的思想内容，所以革命导师们对此都极为重视，并予以引述、研究和论述。列宁曾经对民歌和传说等文学作品讲过这样的话：“这是令人惊讶的事情，我们的学者，所有的讲师和教授们，就只会研究那些哲学小册子，研究那些突然想过哲学瘾的冒牌知识分子写的毫无意义的文章。其实这才是真正人民的创作，……难道在马克思主义的哲学家之中竟找不到一个愿意研究这一切和对这一切写出有系统的论文的人吗？这件事必须要做。因为许多世纪以来，人民的创作反映了各个时代他们的世界观。”（引自《列宁论文学与艺术》第 957 页）列宁要求研究哲学的人去研究文学作品中的哲学，并从而写出论文来。那么，反过来说，作为文学研究者，也要研究哲学，这样才能把文学作品及文学发展理解透彻。

民族文学表现的道德观念

道德作为重要的社会意识形态之一，是一定社会中调整人们之间以及个人和社会之间的关系的行为规范的总则。它以善和恶、正义和非正义、公正和偏私、诚实和虚伪等道德概念来评价人们的各种行为并调整人们之间的关系。它通过各种形式的教育和社会舆论的力量，使人们逐渐形成一定的信念、习惯、传统而发生作用。由于它的这种性质和目的，它与文学艺术便自然地发生密切联系和相互影响。

我国少数民族的文学作品，可以说都直接或间接地为宣传和表达某种道德观念而发挥着程度不等的作用。例如维吾尔族名著《福乐智慧》，有很大一部分诗文阐明了统治者执法应该公正无私的道理：

“我用公正将事情处理判断，
不分他是奴隶还是高官。
无论是我的儿子还是近亲，
也无论过往的行人或客人，
我都将他们视为平等，
裁决上也是绝对等同。”

（转引自《民族文学研究》84. 3，第74页）

像玉素甫·哈斯·哈吉甫这样的著名学者、哲人，劝戒他所生活的19世纪时代的执政者，在“君临万民”、执掌生杀予夺之大权的独尊高位上，在判断善恶、是非、赏罚的时刻，应该掌握的法度和执法的道德准则等的作品，我国各少数民族文学作品中并不鲜见。如13世纪前后，藏族著名学者、思想家、政治家萨班·贡噶坚赞（1182—1251年）在所著《萨迦格言》中，便有不少诗篇论及统治者的为政治国之道：

“经常以仁慈护佑属下的君主，
很容易得到奴隶和臣仆；
莲花盛开的碧绿池塘里，
虽不召唤，天鹅自然会飞集。”
（译自藏文《萨迦格言》第12页）

这是劝诫统治者对属下百姓要仁慈爱护的。再如藏族学者久·米旁嘉措（1846—1912年）在所著《国王修身论》中也有多处讲到相同的道理：

“居于高位的君长们，
对待自己所有的臣民，
要不偏不倚一律平等，
就如放在宽坦的草坪。”
（译自藏式版藏文《国王修身论》第36页反面）

“不管是谁如果犯法，
都应同样加以惩罚。
对某些人莫要从轻，

如此执法公正可嘉。”
(译自上书第37页正面)

这些都是劝诫当时的统治者应具备仁慈、公正等美德去治国祐民，这样才能取信于民，为万民树立道德的准则。因为“由于国王和王族，众目睽睽皆关注，行为略有好与坏，观察、议论满世界！”(译自上书第2页反面)。

这类劝诫统治者应该遵守某些道德规范以临政治国、争取民心、维护统治的著述，不但我国有，世界各国也多有之。如印度古代龙树所著《修身论智慧树》、《百智论》，摩苏罗刹所著《修身论》，却色所著《百句颂》等等都是同类文学作品。他们都是以当时著名学者、哲人的身份，出谋划策，提出若干应该遵循的道德规范，劝诫统治者以身作则，为民表率。他们用心良苦，在某种程度上也表达了当时民众的愿望，发挥了良好的作用，影响了社会道德风尚。

还有很多宣传其他社会道德规范的作品，如维吾尔族谚语中讲：

“对祖国的爱情最崇高，
为人民献身的人最荣耀。”
(引自《维吾尔族谚语》第1页)

“献身祖国的人誉满天下，
叛离祖国的人世人咒骂。”
(同上书第3页)

“与人民同生共死，

就是最大的幸福。”（同上书第2页）

这些都是人民群众从长期的生活中体验和总结出来的道德情操的结晶。热爱祖国，献身人民，这是最崇高的美德。它是一个国家、一个民族的全体成员在处理个人与国家、社会之间的关系的最高准则，也是最崇高的道德规范。在壮族的《中法战争史歌》、《刘二打番鬼歌》、《冯子材打老番歌》中，在藏族英雄史诗《格萨尔王传》中，在蒙族的英雄史诗《江嘎尔》中，在柯尔克孜族英雄史诗《玛纳斯》中，都表现和歌颂了热爱祖国、热爱家乡、热爱人民、不畏强暴、勇敢斗争的英雄爱国主义精神和崇高美德，成为全社会成员爱祖国爱人民的最生动、最形象的教科书，为培养人们的爱国精神发挥了重大作用。

在各民族的很多作品中，还大量表现和赞美了人民正直、善良、诚实、勤劳、坚贞、勇敢、团结友爱、大公无私等优良的道德情操和美好的愿望和理想。它们通过感人的情节、形象的语言、活生生的人物来感染人们，教育人们认清善恶，分辨真伪，鉴别美丑，培养美好的道德情操。正如恩格斯曾经指出的那样：“民间故事书还有这样的使命：同圣经一样培养他们的道德感，使他们认清自己的力量、自己的权利、自己的自由，激起他们的勇气，唤起他们对祖国的爱。”（《马克思恩格斯论艺术》第4卷第401页）

明显宣传道德观念的内容，还经常出现在儿歌、教子歌之类的作品中。如朝鲜族的《摇篮曲》：

我的宝贝，已经睡啦，

塞根[1] ——塞根——已经睡啦。
你是祖国的——忠实的孩子，
你是你父母的——孝顺的孩子，
你是兄弟的——友爱的孩子，
你是亲戚的——和睦的孩子，
你是邻居的——好心的孩子，
……
心胸远大，有出息的孩子，
多才多艺，有能耐的孩子，
传宗接代的小命根子！
……
(引自《吉林民间资料》第二集第126—127页)

再如蒙族的《劝子歌》；

"……
孩子啊，
你长大了可千万别抽大烟，
盗窃的人你要和他疏远。
若是和这样的人交朋友，
死后也要被人骂上一百年。
孩子啊，
你长大千万别喝大酒，
懒怠的人你要和他疏远。
……

① 塞根，小孩熟睡时发出的轻微鼾声。

孩子啊，你长大要辛勤劳动，
这就是阿莫脸上的光荣。
……
孩子啊，你长大要善良忠诚，
这就是阿莫心里的骄傲。”
（同上书第 118—119 页）

上举二歌表达了长辈对子孙后代的殷切期望。期望他们忠诚祖国、孝顺父母、友爱兄弟、和睦亲邻、心胸远大、辛勤劳动、善良忠诚；告诫他们不抽大烟，不喝大酒，不赌钱，不交窃者……。这就反映出人们当时的善恶、美丑等道德观念和审美思想。其中孝敬父母的思想品德，更是我国各族人民的传统美德。这是千百年来维系我国的家庭——这一社会生活组织形式的重要伦理道德准则。孝敬父母的诗歌和故事在各民族中为数不少，如鄂温克族的故事《心上长毛的人》讲了一个虐待寡妇老母的人，最后终于受到惩罚（见《民间文学》1987. 8，第 32 页）；锡伯族故事《老人为什么受尊敬》讲，古时对老人不尊重，不孝敬，“凡年过半百的老人，都被抬到山上，扔到深沟里，（摔得）粉身碎骨”。一个青年不忍把父亲扔下山沟摔死，便将父亲藏起来孝养。后来，地方上遭受大旱，渴死、饿死很多人。青年在老父指点下，挖出清泉，救活了人们。国王问知是青年老父的主意。后来，老人又设计驱走毒蚊救了国王的女儿。国王终于感悟，明白了老年人有丰富的生活经验和智慧，对人们有很大的益处。于是下令从此要尊重老年人（见《民间文学》1985. 9，第 25 页）。在朝鲜族中也有类似的故事。印度佛经故事《弃老国》的内容也大致相似。这些都充分说明道德观念是随着社会生活和生产方式的变革而逐步变化

的。当人类生产力很低下、生活资料很缺乏的时期，老年人确曾被看作不能生产劳动，只能消费的社会累赘而遭到不合理的残酷对待。当时的人们认为是“合乎道德准则”的。只是到了后来，这种行为被否定了，孝敬父母、老人的新的道德观念产生了，成为维系家庭成员和睦相处、维护社会秩序安宁的重要因素，变为社会美德。当然，其中有些具体认识和内容，必须顺应时代潮流而有所更新和发展。苗族的《敬老歌》、藏族的《卡切帕鲁》中的某些诗、景颇族的《丑寡妇和她的儿子》等也是宣传孝敬等品德的。

在我国少数民族文学作品中，宣传道德情操的内容涉及范围极广，舍己为人、为民除害也是重要的主题内容。这类作品如彝族的《天神的哑水》中舍己为人的青蛙、《鹌鹑为什么尾巴短》中牺牲自己美丽的尾巴去救助雏鸦的鹌鹑；藏族的《青稞种子的来历》中，为了从蛇王那里盗来青稞种子而不顾自己被变成狗的阿初王子；朝鲜族的《大力士》中为民除霸的小伙子；白族的《霹龙记》里为民雕白龙、镇服孽龙的木匠杨师傅；壮族《逃军粮》中，为了救活大家，不惜割裂乳房，献出生命的英雄等等，都是大公无私、舍己为民的崇高品德的楷模，为人们树立了高尚的榜样，教育人们要成为他们那样伟大的人物。

还有宣传谦虚美德、批评骄傲行为的，如藏族著名学者萨班·贡噶坚赞所著《萨迦格言》中讲：

“学问小的人自大傲慢，
学者为人和蔼而自谦；
小溪经常大声喧嚣，
大海何曾常常吵闹?!”

（译自藏文《萨迦格言》第20—21页）

再如维吾尔族谚语讲：

“谦虚能赢得胜利，
骄傲会导致失败。”
“趾高气扬无旁人，
最终掉进深陷阱。”
（引自《维吾尔族谚语》第18—19页）

谦虚谨慎是我国各族人民传统的美德。汉族谚语说：“满招损，谦受益。”藏族谚语讲：“骄傲的山峰上，存不住知识的水滴。”等等，都是一个意思。

也有宣扬知足、安分等品德的。如《萨迦格言》中讲；

“谁若以少许为满足，
他的享受就无穷无尽；
如果不知满足去觅寻，
痛苦会如雨常把头淋。”
（译自藏文《萨迦格言》第75页）

如藏族《国王修身论》中讲：

“知足是最好的财富，
安分是万事的上策。
事情公平才能久长，
利他心盛才是贤王。”
（译自藏文《国王修身论》西藏版第29页）

这类宣传“知足”、“安分”等品德的作品，联系到社会实际，情况比较复杂。若对剥削阶级说，要他们克制，他们是不会听从的；若对被剥削的劳动人民讲，让他们对牛马不如的生活、受欺凌任人宰割的命运“知足”、“安分守己”，这无疑是消极错误的。但是善良的劳动人民往往会上当受骗。

与“知足”相对，是批评、揭露贪婪恶行的。如景颇族民间故事《郭郎吃不上饭》是说郭郎贪多无厌，最后一无所得，什么也吃不上；彝族故事《乌鸦为什么是黑的》嘲笑了贪心不足的乌鸦最后被染成了黑色；藏族故事《国王抢宝井》讲贪婪的国王要抢平民百姓的宝井，最后被杀死；维吾尔族讽刺贪婪恶行的谚语说：“骆驼见草吃不够，商人见财贪不完”，“贪财人的眼睛虽小却能容下一切钱钞。”（引自《维吾尔族谚语》第110 页、108 页）

在阶级社会里，伦理道德观念是打着深深的阶级烙印的。剥削压迫阶级有剥削压迫阶级的道德观，被剥削被压迫阶级有被剥削被压迫阶级的道德观。它们渗透在人们的社会生活中，交织在文学作品里，都是借生动活泼的形象对人们进行传统道德教育，对人们道德情操的培养、对民族心理素质的形成、发挥着重大作用。

我们还要看到，在阶级社会中，统治阶级的思想便是统治思想。它凭借各种有利条件，通过各种渠道，其中包括文学艺术作品强力推行贯彻于全社会。这一点，在研究中我们应有清醒的认识。

少数民族文学作品中，还有赞美勤劳，批评懒惰；歌颂勇敢，批评怯懦；颂扬团结，批评分裂；赞扬正直，批评邪恶；表彰坚定，批评动摇；表扬真诚，批评虚伪等内容，都是以生动的故事情节、形象的语言文字、活生生的人物形象反映善战

胜恶、美战胜丑、真战胜假的丰富而广泛的社会生活，对人们进行潜移默化的教育，影响他们的思想认识，培养他们的道德情操，形成社会风尚，铸造民族性格。

文学是重要的社会意识形态之一。它是一定社会生活在人们头脑中的反映的产物。它用语言来塑造艺术形象以反映人类社会丰富多彩的生活现实，并表达作者的思想感情。一部优秀的文学作品，它必然要反映社会生活的真实，必然要接触到各种社会意识（如哲学、宗教、道德观念等）。因此，在我们分析研究文学作品时，只有弄清它所反映的各种社会意识形态才有可能比较透彻地了解这部作品。

藏族古代作家文学与藏传佛教的关系

——兼论编写藏族文学史应注意的基本原则

藏族古代作家文学与藏传佛教有着千丝万缕的联系，形成了密不可分的关系，这是它突出的特点之一。主要表现在藏族古代作家文学的形成和发展以及作家群的结构、作品所宣传的人生观和世界观、创作思想和思想内容、所反映的道德观念、文学品类的题材等几个方面。下面就这几个方面谈谈自己的一点看法。

一

要说明藏族古代作家文学与藏传佛教的关系，还需从佛教传入我国藏族地区的过程谈起。

佛教正式传入我国藏族地区，已有一千三四百年的历史。按照藏族传统说法，把佛教在我国藏区的传播和发展分为“前弘期”和“后弘期”两个阶段。“前弘期”指公元7世纪到9世纪这段时期，也就是在青藏高原上建立吐蕃政权时期（相当于唐朝）。佛教于吐蕃立国之君松赞干布执政时期，开始从中

原、印度和尼泊尔陆续传入吐蕃。后经赤松德赞（公元755—797在赞普位）和赤祖德赞（又名赤热巴金，815—838年在赞普位）两代赞普通过修建寺庙，令奴隶主贵族子弟及王室成员出家而形成僧团，组织人力翻译大量佛经等措施，获得很大发展。但到9世纪，吐蕃王朝崩溃前夕，朗达玛赞普（838—842在赞普位）大举灭佛教，使藏传佛教遭受致命的打击。在这一历史时期的整个过程里，充满着藏族原始宗教本波教和新传入宗教佛教二者之间反复而激烈的斗争。其背后，则是吐蕃王室和旧奴隶主贵族之间的不可调和的尖锐矛盾。这段时期的藏传佛教，最初只限在王室中一部分人的小范围内传播。后来，虽说有了较大的扩展，但也不过只有吐蕃王室部分奴隶主贵族和平民奉行，始终未能取得整个奴隶主阶级的承认，更没有普遍深入到整个藏族基层社会获得广大民众的崇奉。在意识形态领域里，它始终未能登上统治思想的宝座。所以对藏族文学虽有所影响，但并不显著突出。

9世纪中叶，由于朗达玛灭法的打击，在藏族社会扎根未稳的佛教一蹶不振达百年之久。吐蕃政权，也由于朗达玛灭法被杀，其二子争位纷战不已，奴隶平民大起义风起云涌，遍及全境，原来的属部邦国多趁机脱离吐蕃控制而独立等原因而土崩瓦解，陷于群雄割据、彼此征战的分裂局面。

公元10世纪以后，西藏已经由奴隶制社会过渡到封建农奴制社会。各地新兴的封建农奴主集团为了更好地控制人民，巩固他们的统治，扩大势力范围，便极力提倡和推行佛教，并掀起一个派人到印度学法取经和翻译佛经的热潮。加之，当时广大藏族人民遭逢战乱的灾难，身受残酷压迫和剥削，挣扎在死亡线上，而找不到出路，渴求精神的寄托等原因，佛教在藏族社会又蓬勃发展起来。这便是传统上所称“后弘期”的开

始。当时，在吐蕃时期翻译佛经的基础上，又进行了大量的佛经翻译和修订工作。到14世纪由蔡巴·贡噶多吉（1309—1364）和布顿·仁钦珠（1290—1364）综合整理，分别编纂成《甘珠尔》和《丹珠尔》即《藏文大藏经》。由于上层建筑的各个领域多是互相影响、互相渗透的，再加上佛教发展到大乘以后，比较注意世俗的各类知识，所以，《藏文大藏经》中，除宗教的内容外，尚有不少关于哲学、天文历算学、医药学、工艺学、文学艺术等方面的著述，即藏族传统所称的“大五明”和“小五明’之学。“明”又译“明处”，即“知识”的意思。它们的翻译和传播，大大促进了藏族文化其中包括文学的发展和繁荣。

在佛教发展过程中，由于师教传承的不同、所奉主要经典和修习方法的差异以及所属政治集团的区别，“后弘期”的藏传佛教先后形成了不同的派别。当时主要有宁玛派、噶当派、噶举派、萨迦派、希解派、觉囊派、夏鲁派以及后来的格鲁派等。各教派为了扩大自己的影响和势力，便极力宣传本教派的教义主张，开展辩论，思想非常活跃，形成了一个百家争鸣的局面。在争鸣中，有不少僧人利用文学形式进行宣传和辩驳，著书立说，从而使藏族作家文学得到很大发展。考虑到在公元七世纪到九世纪的吐蕃时期藏族文学中，尚有极少数署名作家文学出现，因此，可以说，“后弘期”佛教的传播和发展，从总的形势看，给藏族古代作家文学的产生和繁荣，创造了新的文化环境，开辟了新的写作阵地，起到了积极的催化作用。

到了13世纪，元朝统一了整个中国。西藏萨迦地区农奴主集团的最高统治者和萨迦教派的第四代祖师萨班·贡噶坚赞与其侄八思巴洛卓坚赞（第五代祖师和首领）先后在元朝中央政府的大力扶持下，结束了西藏地方近四百年的分裂局面，统

一了西藏，在原有萨迦小范围的“政教合一”的基础上，建立了全西藏的“政教合一”的地方政权。

恩格斯在《普鲁士国王弗里德里希——威廉四世》一文中讲：“在新教国家里国王就是总主教，他把教会和国家的最高权利集于一身，这种国家形式的最终目的就是黑格尔所说的政教合一。……现在君主集一切权力（人间的和天上的）于己身，他这位人间上帝，就标志着宗教国家的登峰造极。”（见《马恩全集》第1卷第537—538页）正如恩格斯所指出的，西藏地方的“政教合一”的制度，无论是萨迦派执政时期、噶举派执政时期，还是格鲁派执政时期，他们的领袖人物都是一身而二任，集政教大权于一手，成为西藏地方的“人间上帝”。这种“政教合一”制度，以佛教思想拌合着封建农奴主阶级的意志作为统治思想，为巩固和加强其政权服务；又以手中政权强力推行佛教，更加扩大宗教的影响和统治能力，真可谓左右逢源，相得益彰。

在“政教合一”制度的统治下，佛教寺庙集团成为强大的农奴主集团，拥有雄厚的经济实力和种种封建特权。各教派大肆修建寺庙，硬性规定百姓子弟出家为僧，造成了解放前西藏地区佛教寺庙星罗棋布、佛教僧人数目无限膨胀的状况。这些寺庙中的僧人除了学习佛教知识以外，还学习天文历算、哲学、逻辑、历史、语言、工艺、医药、文学艺术等方面的知识。因此，藏族的寺庙，不但是宗教活动的场所，而且成了学习和传播文化科学的园地，成了藏族地区主要的教育机关，从而使藏族的很多僧人，不但是宗教职业者，而且也是知识分子。他们既是佛教僧徒，又身兼医生或画家、历史学家、语言学家、天文学家、文学家等职。类似现象在汉族的和尚及傣族地区的佛教寺庙中，也不同程度地以不同的形式存在着，只不

过没有藏族这么突出而已。

从文学的角度看，11 世纪以后，佛教僧人身兼文学家的现象，成为藏族古代作家文坛的一个突出特点。例如 11 至 12 世纪的米拉日巴，他是噶举派的第二代祖师，为了向弟子及信徒们宣传佛教教义、本派主张及抒发自己的修习体验，而咏唱了许多道情诗歌（后人集为《米拉日巴道歌》），开了操族“道歌体”诗歌流派的先河。因此，他既是藏族的名僧，又是藏族的诗人。12、13 死纪的萨班·贡噶坚赞是萨迦派的第四代祖师，为了宣传佛教教义、以佛法治国的政治主张以及以佛教教义为准则的道德观等，他写了《萨迦格言》诗集，成为藏族“格言体”诗歌流派的滥觞。同时，他还写了修辞学、乐理方面的著作。所以，他不但是藏族的名僧，也是藏族的诗人和文学家。16 世纪的巴卧·祖拉成哇，以佛教的传入、发展为主线，写了《贤者喜宴》一书，成为藏族的文史名著，从而使他以噶举派噶玛支系活佛的身份而同时成为文史学家。17 世纪的阿旺罗桑嘉措是格鲁派的第五代达赖喇嘛，是所谓观世音菩萨的化身活佛。他写了《西藏王臣记》这部文史名著还留下了《诗镜释难妙音欢歌》这部有影响的文论和诗作，所以也是一个著名的文史学家。17、18 世纪的仓央嘉措既是格鲁派的第六代达赖喇嘛、活佛，又因撰写了《仓央嘉措情歌》而成为著名的诗人。18 世纪的贡唐·丹贝准美效法萨班，写了《水树格言》的诗集，还写了文论、诗作及其他一些文学作品。他既是格鲁派贡唐仓第三世活佛，又是著名的文学家。这类情况，在藏族文学发展史上不胜枚举。可以说，直到 17 世纪，藏族的作家文坛，几乎完全被佛教僧人所独占。十七世纪以后，虽然出现了非僧人的著名作家如刀喀夏中·才仁旺阶和刀仁·丹增班觉等，他们均为西藏地方政府的重要官员，但是这样的非僧人

作家却是寥若晨星、屈指可数的，从藏族的整滚作家文坛看仍然以佛教僧徒为主。伴随着这一现象，同时产生了另一特点，即藏族古代作家文学，大多是文史哲不分或是文学、哲学合璧的作品。这从上举各例可以明显看出。

由此，我们以为，除了政治经济的根本原因之外，佛教在藏族地区的传播，在很大程度上，不但为藏族古代作家文学的出现与繁荣铺垫了丰厚的文化素质的沃土，而且培养和造就了一个文学创作的群体。

对于这些佛教僧人撰写的文学作品，有的研究者称之为“僧侣文学”。我们在编写《藏族文学史》时没有采取这样的分类称谓。因为，作者的社会身份，一般说来，是不能作为区分文学类别的标准的。它既不能说明作品的形式，又不能说明作品的内容，也不能说明作者的创作方法。众所周知，汉族的很多古典文学作品的作者，多数都曾在封建朝廷中当过大大小小、各种各样的官吏。但是，我们并不称他们的文学作品为“官僚文学”；有些民族的某些文学作品出自巫师之口，大家也不称他们是“巫师文学”。何况，藏族佛教僧人的文学作品不一定百分之百都是以佛教为主要内容，而非僧人的文学作品也不一定都是不以佛教为重要内容的。所以，我们在撰写藏族文学史时，并不把佛教僧人及其作品单独划分出来设立一项“僧侣文学”，加以不同的论述和评价。而是和非僧人的作家及其作品一视同仁，按他们的实际情况及其作品所表达的思想内容和艺术成就给以实事求是的全面评介，例如萨班·贡噶坚赞，我们一方面指出他是萨迦教派的五祖之一，是农奴主阶级的上层人物，在《萨迦格言》中宣扬了佛教的消极人生观和宿命论思想，麻痹劳动人民，为统治阶级服务；同时也肯定了他作为新兴农奴主阶级的政治领袖在《萨迦格言》中所提出的“施仁

政”、“轻徭薄赋”、“选贤任能”等，对稳定当时藏族社会秩序，调动劳动者的生产积极性，促进社会经济发展等所产生的积极作用，指出他的目的虽然是为了维护农奴主阶级的政治和经济利益，但客观上有利于藏族社会生产的发展，所以是开明进步的。我们还强调阐述了他作为一个博学多才的学者，在《萨迦格言》中极力提倡学习文化知识（五明之学）、强调文化知识对人们的重要意义、主张重用学者等主张，并指出这对藏族社会形成学习五明之学的良好风气、对藏族文化的发展所产生的重大而深远的影响。我们还充分评价了他作为政治家，作为西藏地方政界代表人物与元朝协商，使西藏地方和平归顺元朝，从而对民族团结、祖国统一所作出的具有重大历史意义的贡献。只有如此，才符合历史唯物主义的观点，才是按照贡噶坚赞及其作品的实际情况，予以全面的评价。

二

如上所述，在从 11 世纪到 20 世纪中期的将近一千年的历史过程中，藏传佛教成为藏族社会的主要信仰对象，在意识形态领域占据着统治地位，佛教僧人又是藏族古代作家群体的主要组成部分，他们毕生接受佛教经院的教育，诵读佛学经典，受着佛教思想的熏陶，从事佛教活动，形成了一整套系统的佛教世界观和人生观。他们在很多著作中都明确宣称自己是为了宣传佛教教义、劝人出家修佛而写的。由此可见，佛教的人生观和世界观决定着他们创作思想。不言而喻，这些作品中必然都弥漫着浓郁的佛教思想。其中首先便是指导他们的生活行为的佛教的世界观和人生观。

佛教的主要内容和基本观点，简要说起来就是“四谛”和

"四法印"，它们实际上也就是佛教的世界观和人生观。

"四谛"也称"四圣谛"、"四真谛"等。包括"苦谛"、"集谛"、"灭谛"、"道谛"。"谛"就是真谛真理的意思。四谛，即佛教认为的四条真理。"苦谛"是说世间一切皆苦，人生犹如苦海．苦的名目很多，有所谓生、老、病、死等四苦。再加上爱别离苦、怨憎会苦、求不得苦、五盛阴苦等共为八苦，此外，尚有"三苦"、"十六苦"等。"集谛"，说明产生苦的原因是由于众生"无明"，不懂得一切法（指客观事物）"缘生缘灭，无常无我"的道理，而在无常的法上贪爱追求，在无我的法上执着为"我"或为"我所有"（即所谓"惑"），从而产生烦恼。由于烦恼而造业受果，轮回不休。"灭谛"即成佛，达到苦因、苦果的消灭，断灭生死，至于涅槃。涅槃的意思是圆寂，是指智慧福德圆满成就，永恒寂静的最安乐的境界。"道谛"就是达到涅槃的道路和方法。有所谓八正道、三学、六度等等。佛教的经籍非常繁多，其实都不超出这四谛的内容。

"四法印"，即：1. 诸行无常，说明世间万物变化无常；2. 诸法无我，说明一切事物都是因缘和合而成，没有独立的实体和主宰者；3. 涅槃寂静，是说超脱生死轮回，进入涅槃境界；4. 有漏皆苦，"漏"就是烦恼，说明由烦恼引起轮回之苦。总的道理和"四谛"是相一致、相贯通的。其要害问题，表现为出世思想和宿命论观点。

在这种世界观和人生观以及由此决定的创作思想的直接指导下，去进行写作，其作品自然会受到深刻的影响而充满着对"四圣谛"、"四法印"等佛教唯心主义思想的宣传。如噶举派名僧米拉日巴（1040—1123 年）所咏唱，由后世噶举派僧人桑杰坚赞（1452—1507 年）纂集的《米拉日巴道歌集》中，对"苦谛"的系统咏歌：

“我等众生世间人，生老病死四河深；
人人难逃皆有份，轮回苦海不断根。
溺于苦海不自知，安乐幸福无一时。
怕苦反倒自作苦，祈福却做罪孽事。
要想解脱人间苦，恶行罪愆应戒除，
死时修法是正途。”

（译自藏文《米拉日巴传及道歌》第704页。青海民族出版社版）

这首诗歌是对“四苦”作的综合阐述。紧接着又将生、老、病、死等分别加以详细描述。如讲生苦：

“进入母亲肚腹间，好象鱼儿被网缠。
浸在血浆羊水里，全是脏物做枕垫。
作恶报应投恶身，在此恶处受苦轸。
虽记前世语无音，冷热如针砭肌肤。
九月十天地狱住，要从母腹出生时，
钳孔抽丝刮筋骨，生经母亲宫颈中，
好象丢进荆棘坑。”

对这类消极人生观的宣传，我们在文学史中按照马列主义宗教学说指出：诗中所描绘的痛苦，是就胎儿、婴儿的感受而言的。是否属实，大家都无从记忆。若从母亲的感受讲，生儿育女，不可否认，多少是需受些痛苦的。但是，对于家庭、民族、人类来说，这就是生存、延续、发展的起点。离此则意味着灭亡。所以，人们从来认为这是喜事，是欢乐的事。佛教教

义无限夸大了生的痛苦，使之绝对化，从而引证出“人生是苦海，没有意义”，应该出家修行。断灭生死，以求超脱轮回苦海。这种人生观，违反了人类生存、发展的规律，走上了唯心主义的道路，是极不足取的。

由此，人们在文学史中，进一步指出：关于佛教所说的其他种种“苦”，都有一个如何认识、如何对待的问题。是消极逃避，还是积极斗争前进。人类不正是在不断的斗争中发展前进的吗!?

再如19世纪巴珠·吾坚吉麦却吉旺波所著寓言体短篇小说《莲苑歌舞》，通过玉蜂被莲花裹人花芯而死的不幸遭遇，来论证人生无常、人生苦海的佛教人生观；让玉蜂的伴侣金蜂借此参透禅机，出家修佛，走上出世解脱之道。其中在讲人生无常的道理时说：

> “呜呼，迷惑幻景世间人，有为虚幻无实却执常。
> 外器世间大种界无常，内情世间寿命亦无常，
> 中间四季美景更无常，请看佛及佛子大圣贤，
> 皆般涅槃也现寂灭相，何况世间主宰梵天王。
> 死神亦拘更何需细讲！何时何地死去难予知，
> 人世死缘多而生缘稀，如是尚不迅速求圣道，
> 一朝死神来临叹何及？众生必死如赴屠场畜，
> 呜呼，死后绝不归空无，行行复去轮回中流转，
> 任生何处，安乐之时无!”

（译自藏文《出世法言·莲苑歌舞》第7页。四川省民族研究所印）

这是在宣扬人生无常，死生难测，应修佛法的教义。对此，我

们在文学史中从哲学和文学两个方面分析指明：

无常观，即上述“四法印”中的“诸行无常”，也是佛教的基本观点之一。“诸行”这里指一切事物或一切现象。就是说世间的任何事物或现象，它的性质是无常的，表现为刹那生灭。应该承认，这种观点是对的，是符合客观事物或现象发展实际的。问题仍然出在如何认识和如何对待上。革命人生观认为，应该面对“人生无常的现实，以有限的生命，为人类的发展做出贡献。”佛家则认为，人生无常，又是苦海，所以毫无意义，应该舍弃，要修法成佛，以求其常。这么一来，便从合理的核心滑向谬误，违反客观事物发展规律，坠入唯心主义思想的泥坑。

以上所举都是佛教徒所著。后世的非僧人的作品又怎样呢？请看18世纪西藏地方政府噶伦朵喀夏中·才仁旺阶所写的长篇传记《颇罗鼐传》，在这本著名的传记中，连叱咤风云的藏族民族英雄颇罗鼐·索纳多杰，也被写成了一个满脑子空无思想、虔诚的佛教信仰者。如当颇罗鼐被侵入西藏地方的准噶尔兵捉到时，书中写他：

“……此时，尊者颇罗鼐台吉想：‘啊！轮回是虚幻欺妄境，刹那生灭，无常多变。诸行自性，生之最后必死。今日我已面临此境。这种结局，别说是微末凡夫，就是正等觉（佛）也要在执常徒众面前示现涅槃之相啊。……现在，再也没有什么可留恋的了。’”（译自藏文《颇罗鼐传》第307页，四川民族出版社版）引文下面还有不少此类论述。可见不论僧俗，他们都难以逃脱消极厌世思想的罗网。

对待作品中这种消极厌世的世界观和人生观，不论是僧人写的还是非僧人写的，在文学史中，我们都遵照马列主义的宗教学说加以分析。一方面从哲学角度肯定其“无常”观点中所

讲“客观事物无常多变，刹那生灭”辩证思想的合理性，同时也明确指出，它从这种认识出发而否定人生，并反其道而行之去追求常存不灭（即求修涅槃），走上违反客观事物发展规律的歧途，堕入了唯心主义的泥潭；一方面从社会效果上指明它宣扬逃避现实，麻痹人民斗争意志，为剥削统治阶级服务的实质以及它对人口繁衍、民族发展、人类生存的重大危害。

在宣扬这种消极人生观的同时，他们还极力宣扬佛教的宿命论观点。如萨班·贡噶坚赞在《萨迦格言》中写道：

> “哪个有情和哪个有联系，全是前生宿业注定的；
> 请看鹫鹰要背负土拨鼠，水獭要向猫头鹰献鱼。”
> （藏文《萨迦格言》第256首，西藏人民出版社版）

按藏族传说，鹫鹰要背着雪猪子飞；水獭捉了鱼要献给夜猫子吃。贡噶坚赞借此宣扬一切有情（生物）之间的联系，都是前生所造之“业”决定的也就是说农奴要受农奴主的剥削和压迫也是前生所造之“业”决定的，是理所当然的。

又如14世纪萨迦派喇嘛索南坚赞所著《西藏王统记》，也借所记牟尼赞普“三均财富”的历史传说宣扬宿命论观点，书中记道：

“国王（牟尼赞普）下令道：‘你等众藏民，对我父王之诸佛殿，除牲畜、武器外，应各奉献金银珠宝等物！’由于国王的严令，于是藏民有的奉献许多金银珠宝；有的却奉献美玉、大氅、绸缎；有的奉献破衣败裘。国王看了说道：‘尔等藏民，信仰大小，差别忒大！有的奉献无量财宝，有的却只奉献破衣败裘！’藏民答道：‘此非信仰有大小，而是富者有可奉献的，穷者却无可奉献啊！’国王说道：‘在我属下众人，贫富如此悬

殊，实属非是！’于是乃三次平均财富。但是，不过一年，富者仍富，贫者仍贫。国王问道：‘虽经三次平均财富，但是贫富仍悬殊如此，是何缘故？’国王供奉的大德答道‘乃因前生布施力所致。’因之，国王对业因果报生大信心。”（藏文《西藏王统记》第224页，民族出版社版）

又如18—19世纪的贡唐·丹白准美在所著《水树格言》中讲：

“贫富、贵贱和穷达，皆是前生业所定。
由于水搅动了圆轮，才形成了轮围和山川。”
（藏文《水树格言》第53页，四川民族出版社版）

对这类作品的思想内容，我们在文学史中遵照历史唯物主义观点和马列主义宗教观指出：因果，或因果性，是客观世界的现象普遍相互依存的形式之一。它说明世界上没有无原因的现象，自然界和社会的任何现象都是受因果律制约的。原因产生结果，结果又影响原因。二者在普遍的相互作用中，更换着位置，即在某一联系中是结果的东西，在另一联系中可能成为原因，这是哲学上的正确论断。佛教指出“酬因曰果”，“已作不失，未作不得”。即因未得果之前，不会自行消失，反之，不作一定之业因，也不会得相应之结果。如果到此为止，其论点本来是正确的。但是，佛家借此进而注之“三世说”、有神论，认为人们今生的贫富、贵贱、穷达等等，都是自己前生所造善恶诸业的结果，今生善恶行为，又必然导致后世的罪福报应。这样，便走上了唯心主义的道路，堕入了美化统治阶级、丑化劳动人民，麻痹被压迫、被剥削者，为剥削阶级服务的泥坑。

佛教的这种消极人生观和宿命论观点，有一整套系统的理

论，又有十分精致的论证方法，再经僧徒之手饰以文学的形象花环，采用通俗易懂的语言，因之，使当时身受残酷剥削压迫和战乱之苦，挣扎在死亡线上而又不知其社会的阶级的根源，找不到出路和归宿的广大藏族群众很容易地就接受了，从而被引向逃避现实，消极厌世，把幸福的希望寄托在虚无缥缈的彼岸世界，而甘愿忍受农奴主阶级的残酷压迫和剥削的有害道路。因此，作为一种社会意识形态，在藏族封建农奴制社会里，佛教就自然地成了农奴主阶级统治广大农奴的思想工具。马克思明确指出“宗教是人民的鸦片”。（《黑格尔哲学批判·导言》）藏族古代作家文学在这一方面起引了重大的推波助澜的作用。

三

但是在文学史中，我们并没有只停留在以上所讲的分析批判上面，而是更进一步指出：任何事物都不是绝对的。当那些高僧大德的作者们，在极力宣扬佛教的消极厌世人生观，论证人世间是无边的苦海时，为了使自己的宣传更有说服力以取得百姓的相信，便不得不从人们看得见摸得着的现实社会生活中去寻找痛苦的材料，作为他们理论的例证。这么一来，他们便从虚无缥缈的极乐世界回到现实生活中来。而现实生活中，受苦受难最深的又是那些广大的劳苦大众，是那些弱小的受欺凌者。因此，他们的苦难便自然成为这些悲天悯人的作家们所要搜集的素材。例如15世纪的噶举派名僧桑吉坚赞所写的著名传记《米拉日巴传》，作者为了通过描述米拉日巴苦难的一生及其修佛道路，来论证人生苦海，只有修佛才是解脱苦难的惟一正道的见解，便在书中具体地叙述了米拉日巴所遭受的种种

苦难。如写米拉日巴家破人亡时的悲惨景况："黄昏后，我（米拉日巴自述）才回到家中，正如梦中所见，屋外的地上长满蒿草，我家那栋如寺庙一样的房屋坍塌了。进屋一看，《宝积经》经书因屋漏雨被浸渍，同时灰尘积聚，已经破损不堪，成了老鼠和雀鸟的巢穴和粪秽的堆积处。目光所到之处，全是一派衰败景象，使人伤心。我在灶下积灰处，看见破布片和泥土混成一堆，上面长着很多青草。拔开草丛看时，现出许多灰白的人骨，知道是母亲的骸骨。因为我太想念母亲了，这悲痛的心情实在难以忍受，心里乱极了，口中说不出话来，气愤得几乎晕倒过去。……我把这经书背在背上，母亲的骸骨放在衣襟中，心中异常悲楚，对于红尘世界感到没有意义，断绝了留恋之心，发誓要去修持有真实意义的佛法，遂唱了一支愤激不平的歌：

'主尊啊！不动佛的本体大悲者，果然如你玛尔巴译师的预言：
在故乡魔鬼的牢狱中，出现无常的幻化师。
对于这贤德的幻化师，能引导人生起定解，请对其加持！
本来现有一切法，并非牢固永存而是变化不定。
尤其是轮回诸法更无实义，与其做那无真实意义的世间事，
不如去做那有真实意义的佛事。初时有父却无子，
后来有了儿子父去世，即使父子双全也无意义，
儿子我将去做那有真实意义的佛事，往扎迦达苏去修持……'"

（藏文《米拉日巴传》第102—104页，西藏人民出版社版。刘立千汉译本第126－－129页，四川民族出版社版）

在文学史中，我们分析这段文字时，实事求是地阐明：这段文字显然是为宣扬佛教的消极人生观和出世思想而写的。但是我们也强调指出，它所描绘的米拉日巴一家的悲惨命运：父死母亡，妹妹流落他乡，家人不得相聚；田园荒芜，房屋坍塌，蔓草丛生，家破人亡的凄苦景象，这在11—12世纪战乱频仍、弱肉强食、农奴主残酷压迫剥削的时代，是极其普遍、极有典型意义的社会现象。当时的广大黎民百姓也正遭受着和米拉日巴一家同样的命运。虽然他们各家所遇到的具体事件可能千差万别，但是，总合起来，却共同构成一幅千家受苦、万民遭难的广阔的社会历史画卷。正如一首藏族民歌所倾诉的："白鹤在雪山绕了三转，扑扑翅膀飞回来，为了寻找温暖；我在拉萨流浪了三年，带着木碗走回家，为了看望亲人。可是啊，阿爸支乌拉去了，阿妈饿得病倒了，留下的弟弟妹妹也当小奴隶去了。"这与上引传记中的文字一样，都反映了广大藏族人民遭罹战乱、挨受剥削压迫而陷入痛苦悲惨境地的社会真实。

恩格斯在《英国状况评托马斯·卡来尔的"过去和现在"》中指出："就其本质来说，宗教窃取了人的自然的一切内涵，转赋予一个彼岸的神的幻影。而神又从它丰富的内涵中恩赐若干给人和自然。因此，对这个彼岸的幻影的信仰只要是强烈的生动的，那么，至少经过这条弯路可以取出若干内涵。"（《马克思恩格斯全集》第1卷第647页）佛徒们所描绘的藏族社会的苦难现实，正是我们要通过佛教的弯路要取出的内涵之一。这是因为："僧侣主义（=哲学唯心主义）当然有认识论根源，它不是没有根基的，它无疑是一朵不结果实的花，然而却是生长在活生生的、结果实的、真实的、强大的、全能的、客观

的、绝对的人类认识这棵活生生的树上的一朵不结果实的花。”（《谈谈辩证法问题》、《列宁全集》第38卷第412页）就是说，僧侣主义虽然是一朵不结果实的花，但是，它毕竟生长在“人类认识这棵活生生的树上”。虽然从整个思想体系上说，它是荒谬的、反科学的、唯心的，但是，它终究不可能完全脱离人间生活和认识的活生生的现实。因而在某些情况下，也会反映出一些符合客观实际的内容。

再如在《米拉日巴传》的第二章“亲身全面地体验到苦之真谛的大行”中，叙述米拉日巴父亲死后，财产被叔父姑母侵夺，母子三人受他们奴役的苦难情景时写道：

“叔父姑母说：‘不贴心也还是亲房嘛！我们决不会让他们娘们三人受苦。照遗嘱办，财产由我们经管。’于是，男人的东西，叔父拿了去；女人的东西，姑母拿了去；其余的他们各分一半。他们说；‘我们轮流供养你们娘儿们吧。’就这样，我们母子三人，不但没有得到财产，反而成了夏天给叔父干农活；冬天，又去给姑母捻毛线；吃的如狗食一样的东西，要干如毛驴一般的活；穿的衣服破烂不堪，只得用草绳做腰带拴起来，整天无休止地干活，手脚都裂了口。由于衣食太坏，我们变得面容憔悴，骨瘦如柴。想当初，我们的头上戴着黄金珠宝头饰，而今，头发蓬乱，虱子成堆。凡是看见或听见这种情况的有悲悯心的人，无不为我们掉泪。”（藏文《米拉日巴传》第16页，西藏人民出版社版。刘立千汉译本第27页，四川民族出版社版）接着书中叙述米拉日巴满15岁，母亲按照父亲遗嘱向叔父姑母讨还遗产，受到叔父姑母的蛮横拒绝和无理打骂的情景：

“于是，舅父便把父亲的遗嘱读了一遍，读完后，母亲说道：‘这遗嘱上的意思和他临终时说的话，在座的长辈们都清

楚，不用再多说了。总起来说，过去，叔父和姑母二位对于我们母子三人真诚的照顾，我们牢记在心。现在，我的儿子和泽塞二人都已到成家立业之年，请归还我们所寄存的财物。我们准备把泽塞娶过门。请按照他父亲遗嘱，让儿子继承父亲的遗产吧！’叔父和姑母平时不和睦，但在吞食财物上却是一致的。我家只有一个儿子，叔父和姑母便联合起来，说道：‘你们的财产？它在哪里？当初，米拉·喜饶坚赞在世时，那些房屋田地、金银财帛、牛羊牲畜，都是我们借给他的。他死的时候，财产当然还给原主。从未见过你们有一厘金子，一合青稞，一斤酥油，一件有色的绫罗衣物，一只羊羔。而今竟然说出这样的话来！你那遗嘱是谁给写的？养活了你们穷娘儿三个才没有被饿死，都是我们的恩德。……’说罢，鼻里嗤了一声，勃然离座，又是打响指，又是抖衣襟，又是顿脚。接着说道：‘当心点！说真话，这房子都归我所有！你们娘儿母子给我滚出去！’说着打了母亲几耳光，又挥舞着袖子打我们兄妹俩。这时母亲放声痛哭，倒在地上打滚，口中喊道：‘他爹，米拉·喜饶坚赞，看看我们母子的苦难命运吧！你说你死后要从墓穴中看的，今天是你看的时候了！’我们两兄妹除了跟着母亲哭泣外，什么也不能做。舅父呢，怕叔父儿子多，不敢去触犯他们。乡邻中同情我们的人，都说我们娘儿们可怜，没有不为我们流泪的。其余的人都在叹息。”（藏文同上书第 18—20 页，汉译文同上书第 29—30 页）这一章，作者称之为“体验苦之真谛”，不言而喻是为宣扬人生苦海的佛教人生观而写的。但是我们从中却可以看到叔父姑母忘恩负义，仗恃人多势众，欺凌孤儿寡妇，当众说谎，强横霸道，侵夺别人财产的卑鄙行径，揭示了在阶级社会中，强凌弱，众暴寡，强权就是真理，“有钱便是王者”的没有公道和正义的不合理的社会本质。同

时，反映了11—12世纪藏族社会从奴隶制向农奴制过渡期间，平民阶层向两极分化的一个侧影。从而暴露出了那些豪门贵族靠巧取豪夺等无耻手段而发家致富的真实过程。这些，也许正是列宁所指出的“活生生的现实”和恩格斯叫我们所要“取出”的“若干内涵”吧！正因为如此，这类作品具有了强烈的社会现实意义，成为古代作家文学中的优秀作品。我们在文学史中便如上面那样加以分析，并给以充分肯定。

众所周知，人们的行为是受各自的世界观和人生观支配的，写作自然也不例外。一般说，有进步的世界观和人生观，便写出进步的作品来；有落后的世界观和人生观，便写出落后的作品来。但是，古今中外的历史上，有不少具有落后世界观和人生观的作家，却写出了具有某种进步意义的作品。因此，引起了人们长期的纷纭争论。有的说，这是因为作者的世界观和人生观本身就存在先进和落后的矛盾；有的说，是作家的世界观人生观和创作方法之间相矛盾，即作家的现实主义的创作方法突破了他本人落后的世界观和人生观，等等。总的说，这个问题比较复杂，应该对不同的作家、不同的作品具体分析才能得出正确的结论。从前面所论述的问题看，作者的世界观和人生观本身并不存在矛盾；它们和作者的创作方法也不抵牾。恰恰相反，它们之间是完全和谐一致的。例如上面所举的米拉日巴家破人亡一段和叔父姑母侵夺财产一段，说明因为作者具有“人生苦海”的人生观和世界观，并要加以宣扬，在此指导下，作者便到人世间去寻找苦难的素材，从而客观上反映了社会现实。

四

道德作为社会意识形态之一，是一定社会调整人们之间以及个人和社会之间的关系的行为规范的总和。它总是借助于各种形式，其中特别是借助于文学艺术形式向人们宣传和灌输各种道德观念和道德规范。因此，道德和文学便形成了相互渗透、密不可分的关系。从藏族古代作家文学的内容看，它们在很大程度上成为道德观的宣传手段。在古代，绝大多数作家的作品都是出自佛教僧徒之手，在弥漫着佛教的世界观和人生观的作品中，毫无疑问，佛教的道德观也便以其千万条触须伸入其中了。由于藏族社会自 13 世纪以来便建立了全藏性的政教合一的统治，佛教寺庙成为三大封建领主之一，很多宗教上层本人就是农奴主。因此，佛教思想自然而然地成了封建农奴主阶级的统治思想的重要组成部分。佛教的道德观便也成了农奴主阶级的道德观的支柱。

既然佛家把人世间看做无边的苦海，人们要想超度苦海，到达幸福的彼岸，惟一正确的途径便是奉佛修法。而佛陀是获得解脱的领路人，佛法是佛陀讲的获得解脱的道理和方法，僧人则是佛不驻世时的代言人。所以，佛、法、僧便成了至高无上的偶像，被人们尊称为“三宝”。因而，崇信并敬奉佛、法、僧三宝便成为藏族社会中最高的道德准则，是最大的善行。这在藏族古代作家文学中，是一个最为突出的课题，如著名的《萨迦格言》中所讲：

“众生怙主佛陀在世，
却去敬奉外道祖师；

恰似在具八支的河畔，
还要挖苦水之井一般。”
（藏文《萨迦格言》第400首，西藏人民出版社版）

这是说，佛陀是世间惟一应该被敬奉者。具八支河，是指具有甘、凉、软、轻、清净、不臭、不损喉、不伤腹等八种功德（优点）的河水。此处专指印度恒河。恒河被认为是圣河。借以比喻佛陀的崇高、神圣地位。又如《水树格言》中讲：

“救苦救难的皈依处，
只有无欺的三宝祐；
被那水流冲走的人，
只有船夫能救度。”
（藏文《水树格言》第65页，四川民族出版社版）

佛家习惯把佛陀比作船夫（舵手），因为只有他能渡你到达苦海的彼岸。赞颂佛法的如；

“对一切境相极为精明，
并以禅定力调伏心性，
以此勤奋修习圣佛法，
这是一切功德的田地。”
（藏文《萨迦格言》第438首，西藏人民出版社版）

诗中所说“田地”或译“田”、“土”。在此是基础、根本的意思。就是说，勤奋修习佛法乃是获得解脱的第一要义。这类崇奉三宝的道德说教，随便在哪本古代作家文学作品中都可

以找到。这种道德准则通过文学作品（实际是文史哲不分家的作品）及其他种种方式的大力宣传，已经深入到藏族社会的每个角落，给广大藏族人民的思想和生活以广泛深刻的影响，成为他们的生活准则和重要信条。就连人们日常说话也离不开“请三宝作证”的口头语。所以，如果有什么人亵渎了佛、法、僧三宝，那真是罪大恶极，必定要受到严厉的惩罚。

须要指出的是，按照藏族佛教徒的说法：大大小小的“活佛”，乃是佛陀在人间的化身，是为拯救芸芸众生而降临凡世的，他们理所当然地要受到人们的顶礼膜拜；还有那数不清的上层僧人——喇嘛，他们都是佛陀的代言人，自然也应受到人们的尊崇。但是，实际上他们都是农奴主阶级的首脑和重要成员。那么，崇敬佛、法、僧三宝的真正内涵及其社会作用，也就不言自明了。

处理作品中的这类问题，是一项具体而复杂的工作，因为它涉及到各个历史时期的、各个不同的人物。对此，我们采取历史唯物主义的态度和具体问题具体分析的原则指出其中宗教迷信的消极成分，同时肯定那些在藏族历史上确曾对藏族政治、经济、文化的发展作出过贡献的人物，不管他们是活佛还是喇嘛，都恰如其份地给以全面评价。对文学作品中对这些人物的歌功颂德之辞，我们也根据不同情况作了分析评价。

在藏族古代作家文学中，还大力宣传“修忍”、“戒嗔”的道德观，这也是受了佛教思想的重大影响。

“嗔恨之心”被佛家认作是妨害人们修法成佛的大敌。它与“贪”、“痴”（不明佛理，或曰“无明”）被合称为“三毒”，被列为必须戒除之恶行。所以，很多著作中都不厌其烦地对人们提出谆谆教诫，如《萨迦格言》中讲：

“因受侵害而要消灭敌人，
请你专门克服自己的嗔恨。
从无始的世间轮回起，
嗔恨的危害无穷无尽。”
（藏文版《萨迦格言》第424首，西藏人民出版社版）

诗中说：哪怕受到敌人的危害，你也不应该起嗔恨之心。因为嗔恨会使你生“杀机”。这是违反佛家的五条根本戒律的。而且，世上敌人太多，“要杀又哪里杀得尽?!”只有你克服了自己的嗔恨心，对害我者不认为是敌，助我者不认为是友，思想上不存在敌我友的区别，自然就没有一个敌人了！

那么，又如何去克服嗔恨之心呢？最好的办法就是“修忍”。贡唐·丹白准美在《水树格言》中教诫人们说：

“嗔恨是烧毁一切善法聚的敌人，
要想消灭它，只有修忍；
吞掉一切的熊熊火焰，
浇灭它的对手就是水。”
（藏文《水树格言》第70页，四川人民出版社版）

一切“忍”为上，哪怕对侵害、刺伤、剥削、压迫、杀戮也不能产生丝毫嗔恨之心，哪怕是对坏蛋、敌人，也必须坚守一个“忍”字。甚至还要认他们作“佛法的助友”，像米拉日巴对待叔父姑母那样，把他们当成自己领悟“苦谛”、厌离尘世、出家修佛的助友。据说，只有修得这样高尚的道德情操，才能达到苦海彼岸的佛土，也就是到达极乐世界。所以，“忍”，被佛家列为获得解脱、渡过苦海、到达彼岸的“六度”（六种渡过

苦海的方法，即：布施、持戒、修忍、精进、禅定、智慧）之一。从“四圣谛”看，是属于道谛的。这种道德情操，对贫苦大众自然是极为有害的，它叫劳苦大众甘心忍受剥削阶级的残酷剥削和压迫，忍受悲惨的生活和命运，而熄灭掉反抗和斗争的火焰。

“戒贪”、“知足”，也是佛家提倡的美德之一。佛教认为“贪”是阻碍人们修佛成道的“三毒”之一，列为大忌。如《国王修身论》中讲：

“佛说：贪欲是灾祸之源，
如同木鳖子毒果一般。
即使不能抛弃贪欲，
但是也不要太贪婪！”
（藏文《国王修身论》第 28 页，西藏人民出版社版）

木鳖子，胡芦科王瓜属，多年生，一年一蔓。其果外观美丽，内含毒汁，诗中借以比喻贪欲，虽一时可获满足，但终究是毒，危害自身。

又如《萨迦格言》所讲：

“以为贪欲是安乐，
其实乃是痛苦因；
以为喝酒得安乐，
实将疯癫当安乐。”
（藏文《萨迦格言》第 266 首，西藏人民出版社版）

对待这个问题，我们认为应采取具体问题具体分析的原则。反

对贪婪，一般说是对的，特别是触及到剥削者的贪欲本性时。

如《米拉日巴道歌》所讲：

“没有比狗更饥饿贪吃的，没有比官更无耻可怕的。”

（藏文《米拉日巴传及道歌》第805页，青海民族出版社版）

把官吏的贪婪无耻与狗的饥饿贪食相提并论，可谓尖锐之极，其出发点虽是佛教，但客观上揭露了统治者的本质，是应该予以肯定的。

与贪婪相对的美德便是“知足”：

谁若能以少许为满足，
他的享受就会无穷无尽；
如果不知满足去寻求，
痛苦就会如雨常浇头。”

（藏文《萨迦格言》第402首，西藏人民出版社版）

佛教所讲的戒贪的内容很广泛，包括不贪恋红尘，不贪权势，不贪财物享受等，联系到社会实践，情况很复杂。如不贪恋红尘，这是出世思想，自然是消极的。若涉及剥削阶级，暴露其贪婪本性，则有积极意义。但若劝他们戒贪知足，则效果不会很大。至于要求被剥削、被压迫者戒贪，说他们对做人的权力和起码的生活条件的追求也是贪婪，应该戒除，这无疑是不对的。进而再叫他们知足，安分守己，忍受剥削压迫等，就更是麻痹他们的斗志，令其为统治阶级效劳了！

慈悲、同情，也是佛教倡导的美德之一。特别是藏族地

区，被藏族佛教徒渲染为观世音菩萨化育之地；达赖喇嘛被认为是观音菩萨在藏族地区的化身（活佛），驻世以拯救众生者。观世音是以大慈大悲为其特征的菩萨。因之，慈悲、仁慈、怜悯、同情等美德便被突出地提了出来。如《萨迦格言》中讲：

“经常以仁慈护佑属下的君主，
很容易得到奴隶和臣仆；
莲花盛开的碧绿湖泊里，
不用召唤，天鹅自然飞集。”

（藏文《萨迦格言》第44页，第234首，西藏人民出版社版）

这类提倡仁慈的道德训诫，一般都是针对统治者而发的。其目的，正如诗中明白宣传的，是为了统治者本身的利益。对此，我们认为需要根据不同的社会实际和历史情况加以分析。如在萨班·贡噶坚赞时期（13世纪前后），西藏正处在分裂战乱状态，封建农奴制已经确立，农奴主对农奴的剥削压迫越来越重，二者之间的矛盾作为当时社会的基本矛盾而逐渐突现出来。在这种社会历史形势下，作为新兴农奴主阶级的代表人物和宗教领袖的贡噶坚赞提出以仁慈对待百姓的政治主张，也就是施仁政的主张，如果得以实行的话，毋用讳言，在一定程度上能够缓和社会的基本矛盾，使百姓相对地得到安宁，对安定社会秩序，促进生产发展会产生积极作用。但是，大家知道，这种主张往往难以彻底实行，特别是当农奴制逐步走向没落反动的时代，它不过是一种欺骗百姓的空话而已。

这类道德教诫又是和以佛法治国的思想分不开的。实际上就是为西藏的“政教合一”制度大造舆论。

上面叙述的一些道德观念，都是和佛教的五戒、十戒、十

善等清规戒律密切联系着的。五戒，是在家男女佛教信徒应该遵守的戒条，即：不杀生；不偷盗；不邪淫；面不妄语；不饮酒。十戒，是出家的佛教沙弥、沙弥尼所守的戒律。即除上述五戒外，再加上不涂饰香鬘；不听视歌舞；不坐高广大床；不非是食；不蓄金银财宝。十善，亦称十善业，与十恶相对，是佛教的基本道德信条。即除上述五戒中的前四条外，再加不两舌；不恶口；不绮语，不贪欲：不嗔；不邪见。总之，这些就是佛教的善恶标准，道德规范。

在很多藏族古代作家文学作品中，为了宣传、强调佛教的戒条，常常对一些不守戒律的佛教上层的欺世盗名、虚伪、贪婪、暴虐等行为进行揭露和抨击。这些成为作品中的积极内容，有一定的典型意义。

道德、善恶，是以评价人们生活的准则为核心，是受社会经济关系制约的人的行为的一种属性。它总是随着社会的发展而发展并和具体的人的活动联系在一起的。因此，在不同的历史阶段、不同的社会和不同的具体人，特别是不同的阶级的人身上，其道德和善恶的标准都是有所变化或不相同的。对待这类问题要具体问题具体分析，要慎重。这从上面所举的例子中可以清楚地看出来。但是，在任何时代和任何社会中，统治阶级的道德标准，总是占据统治地位，它以各种方式强加给全社会，并深刻地影响着各阶级、阶层的道德观、善恶观和审美意识。在藏族古代作家文学中，道德、善恶问题一直是一个重大的写作题材，构成文学的冲突核心。它以形象思维、艺术手法，反映人们的社会生活，寓以道德、善恶的内涵，发挥潜移默化的作用，形成一代道德风尚。对此，我们应有充分的认识，并给以足够的重视。

五

以上从宏观的总形势和大环境以及思想观念方面简略地论述了藏族古代作家文学与藏传佛教的关系。这里则从文学的品类、题材等方面谈谈二者的关系，主要从与佛经文学的联系上谈。

前面已经讲到，在藏文大藏经中，有相当数量的佛经文学作品。在这类佛经文学的影响下，藏族作家文学产生了新的文学品类，如《萨迦格言》。早在吐蕃时期，印度的一些格言体诗便陆续被翻译成藏文。如龙树著的《百智论》、《修身论智慧树》、《益世格言》（或译《众生养育滴》）；尼玛百巴著的《颂藏》；却色著的《百句颂》；遮那加迦著的《修身论》，摩苏罗刹著的《修身论》等《丹珠尔》中的作品。在这类作品的影响下，产生了藏族自己的格言体诗。这类诗体，一般都是七音节四句，与汉族的七言绝句相同。最初出现在吐蕃时期上述印度格言诗和一些佛经著作的诗歌中，看来是受了汉族七言诗的影响。萨班·贡噶坚赞集其大成，专用七音节四句体撰写了《萨迦格言》。后世学者受其影响，相继写了不少格言诗，较有名的如索南扎巴的《甘丹格言》、贡唐·丹白准美的《水树格言》、久·米旁嘉措写的《国王修身论》等。其内容主要是以佛教思想为指导，教导人们处世待人、修身养性等道德规范和善恶、美丑准则。在思想内容和艺术形式上独树一帜，形成了藏族作家诗的一个重要流派，影响极为深远。

受佛经文学作品《本生论》、《狮子师本生鬘》等著作中散韵结合文体的影响，产生了新的散韵结合的文体。

早在吐蕃时期藏族文学散韵结合的文本便相当普遍，其中

散文部分起着讲清过程描绘情节的作用，而韵文部分则用以表现人物之间的对话或抒发思想感情，不起叙述情节发展过程的作用。这种散韵结合的文体，最初见之于书面的是敦煌发现的吐蕃时期的古藏文史料中的赞普传略。民间文学中的爱情婚姻故事及史诗《格萨尔王传》的所有分部本大多采用这种文体。

受佛经文学作品影响，后来产生的散韵合体中的韵文，既起对话的作用，也起叙述过程和情节的作用。有的著作，还以韵文作简要叙述，而以散文作详细解说。有的作者还用韵文作为一般文字的结语和评论。这种散韵结合的文体，只出现在作家文学作品中。著名的如《贤者喜宴》、《西藏王臣记》、《旋努达美》、《颇罗鼐传》等。

两种散韵结合体，并行于世，各得其所，各有特点。

佛经文学的翻译和传播，还增加了藏族古代作家的创作题材和素材。如很多佛经中的故事被改编为藏族戏剧。藏戏《诺桑王子》便是根据佛经中《菩萨本生如意藤》的第六十四品《诺桑明言》和《狮子师本生鬘》的第三章第五品（第二十五个故事）《紧捺落女和诺桑》改写而成的。藏戏《直美滚登》是根据《圣者义成太子经》改写的。藏戏《白玛文罢》的前半部分的商人诺桑受国王迫害的经过，在《甘珠经》的《大乘庄严宝王经》（或译《宝箧经》）中有相同的记载。藏族各著名文史著作如《西藏王统记》、《贤者喜宴》等书中，也都有这段故事的转述。藏戏《苏吉尼玛》，据有的材料讲，是根据毗庐遮那和希吾二译师的译本改写的。毗庐遮那是9世纪时期赤松德赞赞普手下的著名藏族译师。藏戏《敬巴钦布》则取材于佛教《贤愚因缘经》中的故事。

藏族作家还把佛教经典故事中的情节和素材吸收到自己的作品中，成为他们作品的有机组成部分。如《巴协》中记载的

金城公主和纳囊妃喜登争夺王子的情节，就是采用了《贤愚因缘经》第三十九品《檀腻鞧》中讲的两个妇女争孩子故事中的情节。汉族的《灰栏记》也是用的同一素材。再如《柱下遗教》、《西藏王统记》、《贤者喜宴》等书描述的噶尔·东赞去长安迎请文成公主时的几次比智，则是分别从《贤愚因缘经》中第二十三品《梨耆弥七子》、《贤捺落女和诺桑》和《诺桑明言》(从数百女孩儿中认出益超玛)、《杂宝藏经》的《弃老国》(识辩木棍的根、梢；分清母马和马驹的母子关系等）等书中摘取的情节和素材。在《贤者喜宴》中，讲述到制定"双方有罪"和"双方有理"的两条法律条文时，便举了"优巴坚借牛"和"两姓比丘"(或译"两姓儿")两个小故事作为说明法律条文的案例。这两个小故事的出处都是《贤愚因缘经》。

这类例子非常多，难以一一列举。

藏族学者和作家还通过复述、缩写、译述等方法把很多佛经故事介绍并引入藏族社会。它们在藏族社会中广为流传，久而久之，便成为注入藏族故事海洋的一股水流。如《萨迦格言注释》故事集中的《水牛以德伏众猴》、《猴子救人，人害猴》、《九色鹿》等，是来自《本生经》。《月光王施头》、《达哇王子调伏吃人的花脚王子》、《天授错吃药中毒》、《善事、恶事两兄弟下海求宝》、《玛卡达桑姆姑娘请佛》等来源于《善摩揭陀譬喻》。《格丹格言注释》故事集中的《兔子舍身献客》、《忠义的大雁》、《猴王舍身救群猴》、《忘恩的狮子奚落啄木鸟》等十九个故事的蓝本都是《本生经》。此外，如《罗摩衍那》的故事也通过佛经翻译和藏族学者的再创作，广泛流传在藏族社会上。其它如《和睦四兄弟》、《狮子大象救商人》、《猴子捞月》等等，也莫不来源于佛经故事。

综上所述，可以看出古代（主要是封建农奴制社会时期）

藏族作家文学与藏传佛教有着极为密切的联系。从历史发展上看，公元 7—9 世纪时，佛教陆续传入藏族社会，大量佛教经典译成藏文，在思想上和翻译文体等方面奠定了一定的基础。9 世纪末，朗达玛灭佛，到 10 世纪末，佛教在西藏沉寂百年。11 世纪以后又很快发展起来，并建立了不同的教派，出现了文化领域和学术界相互辩难、百家争鸣的局面，使知识界活跃了思想，扩大了眼界，促进了文学艺术上百花齐放的时代的到来，以及各种流派、各种风格的产生和发展。从文学范畴的具体情况说，出现了新的文学式样和文体；扩大了创作的范围和取材的园地；增添和充实了创作内容；丰富了修辞和表现手法；吸收了新的缜密的创作思想等，从多方面推动了藏族作家文学的发展和繁荣。当然，在思想内容方面也产生了很大的消极影响和不良的社会作用。

论《巴协》

《巴协》是藏族古代典籍中的一部重要名著，它既是研究藏族历史不可缺少的文献，又是研究藏族文学极为珍贵的作品，因此受到国内外从事藏学研究工作者的普遍重视。

一

《巴协》（《སྦ་བཞེད》也有写作《ཏ་བཞེད》的）一书的全称，由于不同的手抄本而各异。据目前所见，有下列数种：一、北京民族文化宫图书馆收藏的手写本，其全称是《巴协——巴·塞囊著》（《སྦ་བཞེད་ཅེས་བྱ་བ་ལས་སྦ་གསལ་སྣང་གིབཞེད་པ་བཞུགས།》）。1980年民族出版社出版的版本就是据此定名的。民族出版社版的《巴协》在扉页的背面写明："本书根据民族文化宫图书馆收藏的手写本整理出版"；同时，在出版说明中又讲："出版社为了对藏族历史研究有所助益，根据民族文化宫、西藏档案馆和西藏师范学院彭措次仁同志三者所藏手写本印刷出版。"其中提到西藏档案馆和彭措次仁同志的两种手抄本，但未说明书的全称是否与出版社的一样。二、《贤者喜宴》所引《巴协》全文。书中只提《巴协》简称，而未提全称。以上两种版本的内容及行文顺序大体是一致的。三、西藏油印本，没注明根据

何种本子油印，全称是《巴协洁本或增补本》(《སྦ་བཞེད་ཚིག་བྱང་ངམ་ཞབས་བཏགས་མ་བཞུགས་སོ།》)。四、法国学者史泰安的 1961 年巴黎影印本。书的全名是《赞普赤松德赞、堪布（菩提萨埵）和上师白玛时期宏扬显密二宗的巴氏正文与续篇》(《བཙན་པོ་ཁྲི་སྲོང་ལྡེ་བཙན་དང་མཁན་པོ་སློབ་དཔོན་པདྨའི་དུས་མདོ་སྔགས་སོ་སོར་མཛད་པའི་སྦ་བཞེད་ཞབས་བཏགས་མ་བཞུགས་སོ།།》)。（笔者已将此书全文译出，书名《拔协》，在翻译过程中得到王森先生的热情指教，深表感谢。平日读先生著述也受益非浅。）史泰安在此书的引言中讲："这里印出的手抄本，是黎吉生在拉萨请人用楷体字抄录的。"影印本的全称自然是据此而来。又说："我们已经取杜齐所藏另一草体字抄本与之对校。"这说明还有一本草书抄本，但未提及书的全名。以上两种本子的内容和行文顺序大体相同。但与前面两种则差别较大，特别是在行文顺序方面。另外，《巴协》还有别的名称。如《西藏王统记》在书末所列参考书目中，称之谓《桑耶寺大诰》(《བསམ་ཡས་ཀྱི་བཀའ་གཙིགས་ཆེན་མོ།》)；在《贤者喜宴》中，则只写简称《巴协》，并说："又名《桑耶寺详志》(《བསམ་ཡས་ཀྱི་དཀར་ཆག་ཆེན་མོ།》)。在张怡荪主编的《藏汉大辞典》的《རྦ་བཞེད》(《巴协》条目中注曰："别名《桑鸢寺详志》(《བསམ་ཡས་ཀྱི་དཀར་ཆག་ཆེན་པོ》ཞེས་ཀྱང་ཟེར།)"。

关于《巴协》的作者，一般认为是巴·塞囊。巴·塞囊是吐蕃时期著名赞普赤松德赞（755—797 年在赞普位）手下的名臣。他曾先后受赤松德赞派遣，前往印度迎请堪布菩提萨埵（即寂护，也译静命）到吐蕃传播佛法，去中原向唐朝皇帝求取佛经。后来，他随寂护出家为僧，取法名益希旺布，成为藏族历史上最初出家为僧的七试人（也有译为七觉士的）之一。寂护死后，他被任命为寂护的继承人，成为当时吐蕃佛教的宗师。他是赤松德赞在吐蕃倡行佛教的第一个得力助手。另在松

巴堪布益希班觉（1704—1788年）所著的《如意宝树》一书中说："……此书（按：指《巴协》）是关于修建桑耶寺的著述，为塞囊和桑喜等人所著。"据此，桑喜也成了《巴协》的作者之一。桑喜的父亲名叫巴都，是唐朝派往吐蕃向赞普献礼的使臣，后来留居在吐蕃。桑喜童年时的称呼是"甲楚呷堪"，意为"汉童舞者"。他从小被分派给赤松德赞王子作游伴，长大备受重用，曾被赤松德赞的父亲赤德祖赞（704—755年在赞普位，有些藏文史书中也称之为赤德祖丹）派回中原向唐朝皇帝求取佛经。也是赤松德赞推行佛教的重要助手。关于《巴协》的作者，《藏汉大辞典》的《巴协》条目中注为："库敦·尊珠雍仲（ཁུ་སྟོན་བརྩོན་འགྲུས་གཡུང་དྲུང）著。"尊珠雍仲（1011—1075年，是藏传佛教后弘期的重要人物。他的师祖就是鲁梅·协热促赤（后来有些藏文书中称为鲁梅·促赤协热）。鲁梅是山南地区桑耶寺的寺主，又是该地区的统治者益希坚赞派往多康地区向喇钦·贡巴热赛习学律法的十人之首。他的著名弟子之中，有一个叫竹梅·促赤迥乃的。库敦就是竹梅的得意高足，并继承竹梅主持唐保切寺。他还曾拜阿底峡为师。此外，还有人认为库敦·尊珠雍仲只写了《巴协》的增补部分，《巴协》的正文还是巴·塞囊写的。这种认为正文与增补部分是不同人撰写的看法，从拉萨油印本和巴黎影印本《巴协》中可以得到印证。在这两种本子叙述到赤松德赞颁布兴佛命令时说；"关于赞普兴佛命令的详细文本，共有三份。一份存在拉萨，一份颁发康区，一份保存在国王的库藏中。"紧接着在叙述王子牟尼赞普（797—798年在赞普位）的事迹时，加了一个注脚说："这以下是增补部分"。由此可以证实其后的文字是后人的续作。

至于《巴协》一书的写作年代，如果认可《巴协》的正文

是巴·塞囊（或者再加上桑喜）所著，增补部分是库敦·尊珠雍仲所续，那么，正文自然就是8世纪的作品，而续作则是11世纪的产物。但是，也有人认为巴·塞囊等不是《巴协》的作者，此书并非写于8世纪或11世纪。他们有的认为《巴协》是13世纪的作品，有的则认为是14世纪的著述。不过，我们从布顿·仁钦珠（有译布顿·法成的，1290—1364年）所著《布顿佛教史》及略早于布顿的娘热·尼玛卧色（约为12世纪人）所著《佛教史——花蜜精露》(《花蜜精露》一书，乃据藏族学者卡尔梅先生谈）等书中，曾多处引用《巴协》一书的情况看，《巴协》的问世年代假如不是8世纪或11世纪的话，那么，无论如何也不会晚于12世纪。

《巴协》的正文部分，记述了赤德祖赞和赤松德赞父子两代的事迹。其中包括赤德祖赞和唐朝的金城公主联姻；赤德祖赞派使臣桑喜等到中原向唐朝皇帝求取佛经；赤松德赞派使臣到印度和中原求取佛法并延请佛教大师到吐蕃传布佛法；修建桑耶寺；建立机构，组织人员大量翻译佛经；吐蕃第一批七人出家为僧和继后出家者；吐蕃原有的苯波教与新传入的佛教之间的长期矛盾斗争；佛教内部的顿悟派与渐悟派之间的矛盾斗争，等等。在增补部分，简要地叙述了牟尼赞普三次平均财富；牟笛赞普（798—798年在赞普位）被害；赤德松赞(798—815年在赞普位）修建呷琼寺；赤热巴金（即赤祖德赞，815—838年在赞普位）建寺、译经、厘定译语等历史事件，记载了朗达玛（即吾都木赞，838—842年在赞普位）灭法被杀的过程。概述了藏传佛教后弘期开始时，卫藏地区的鲁梅等十人去多康地区习学佛法律学，复回卫藏，传扬佛法，以及阿底峡尊者从阿里一路入藏弘法等史实。由于很多事情都是作者亲身经历或近期的耳闻目睹，所以，记述事实比较具体细

致而翔实可信，因之成为后世藏族史学家写史时的重要依据。如布顿·仁钦珠所著《布顿佛教史》、蔡巴·贡噶多吉（或称司徒·格维洛卓，1309—1364 年）所著《红史》，苏纳坚赞（或译福幢）所著《西藏王统记》（有译《西藏王统世系明鉴》者，约 1388 年成书）、五世达赖喇嘛阿旺·罗桑嘉措《1617 年—1682 年）所著《西藏王臣史》等书，皆依据本书，记述赤祖德赞父子两代的事迹和“后弘期”开始时的史实。巴卧祖拉程哇（公元 1504——1568 年）所著《贤者喜宴》一书，更将《巴协》全书分段引入。由此可见此书在藏族史学著作中的重要地位和深远影响。藏族著名学者松巴堪布益希班觉（1704—1788 年）在他所著《如意宝树》一书中说：“这些史书（按：指上述各历史著述）多以《巴协》为范本。《巴协》是一本关于修建桑耶寺的著述，是塞囊和桑喜等人所著。分成三份，分别保存在喇嘛、赞普和大臣手中。后来，人们对它屡作增删，便成了《喇协》、《杰协》和《巴协》。其后晚出的本子，或长或短皆本于此。”松巴的这种看法是比较符合实际情况的。

二

吐蕃自松赞干布建国以后，便将唐蕃两大政权的友好交往和藏汉两大民族的团结合作作为吐蕃重大的国策之一，一直延续发展下来。到了赤德祖赞和赤松德赞前期仍然继承着这一政策，从各方面积极展开活动，《巴协》一书对此进行了颇为详细的记载。全书一开始，便记述了唐蕃友好史上的一桩重大事件，即吐蕃赞普赤德祖赞和唐朝金城公主联姻的佳话。书中先说赞普赤德祖赞的妃子赤尊生了一个妙如神子、高鼻广额、极为英俊的王子。众大臣都说：“这位王子不像凡人的孩子，而

是天神的苗裔!”因此取名叫做“姜擦拉温”，意为“姜族的外甥，天神的子孙。”

此王子长到娶妻年龄时，王臣商议道：“因为吐蕃全是猕猴和岩魔女所生的子孙，无适合做这位王子的妃子，应该给他娶一位汉族姑娘才好。……现在的唐朝皇帝是李赤协朗米色(按：实指唐中宗李显)。他的女儿叫金城公主，若能迎娶前来，最为合适”。在商议过程中，赞普和大臣们还共同回顾了自吐蕃建国以来，松赞干布赞普与唐朝文成公主联姻的亲密友好关系。商定后，赤德祖赞便派大臣娘·赤桑养顿为婚使，带上三十个随从人员前往京城长安。使者到长安后，向皇帝献上请婚信函。皇帝看了，答应赐嫁金城公主，并命公主准备。金城公主有一个神奇宝鉴，从中能看见三界一切。公主取出来看时，只见吐蕃境内，雅隆地方风光优美，年青王子英武俊秀，于是高高兴兴地答应了。之后，便携带无数珍贵的嫁妆、众多的随嫁人员，和婚使一齐向吐蕃进发。

当公主行至中途时，王子姜擦拉温夜间骑马，在旁塘地方不幸被咒师放咒箭射死，公主在赴藏途中闻讯非常难过，乃于日间以银琵琶伴奏而唱悲歌，夜间以笛子伴奏而唱哀歌曰：

“印度地方虽有圣法，
但途经尼泊尔太酷热，
想到此时真伤心；
中原家乡虽有星象学，
无奈归途太遥远，
想起此情实伤心；
吐蕃虽有贤赞普，
但是大臣太凶恶，

吐蕃的大臣罪孽大!”

虽已悲痛欲绝，但为唐蕃友谊、藏汉团结，仍前往吐蕃。按藏族当时的风习，与赤德祖赞成亲。

金城公主是唐中宗养女。据藏汉文史籍记载，金城公主于公元710年（唐中宗显龙四年）嫁给吐蕃的赤德祖赞赞普。当时，吐蕃因长期征伐，国势略呈衰微之势；幼主即位，贵族大臣专权，危及王室。所以，祖母没禄氏为取得唐廷的支持，曾数次遣使唐廷，请求和亲结盟。中宗因其“屡披诚款，积有岁时。思托旧亲，请崇新好”，所以许婚。对这次联姻，双方都极为重视。唐中宗亲率百官送公主至始平县。在送别宴上，命群臣赋诗饯别。如徐彦伯的诗，“凤扆怜箫曲，鸾闺念掌珍。羌庭遥祝馆，庙策重和亲。星转银河夕，花移玉树春。圣心凄送远，留跸望征尘”，就是描述当时送别情况的。诗中“庙策重和亲”一句，点明这次许婚是作为唐朝的重大国策施行的。吐蕃更是接待隆重：“遣其大臣赞咄等千余人迎金城公主”，派出浩浩荡荡的迎亲队伍；到达逻娑后，吐蕃为公主筑宫室，举行盛大的婚礼庆典，盛况空前。金城公主深明大义，入蕃以后，极力主持唐蕃和好，促成双方的开元会盟，并派人向唐廷求得《毛诗》、《礼记》、《左传》、《文选》等汉文典籍。这次联姻表现了唐廷对吐蕃王室的大力支持，对稳定吐蕃的动荡不安的政治局势，促进吐蕃的经济、文化等起了积极作用，符合藏族人民的利益和希望。所以，藏族人民对金城公主极为怀念和崇敬。

在金城公主所唱的悲歌的结尾，特别对吐蕃的大臣加以指责。这反映了射死姜擦拉温王子的咒师与吐蕃专权的大臣是一伙的，表现了奴隶主贵族大臣与吐蕃王室之间斗争的激烈程

度。

接着书中描绘了吐蕃王室内部及嫔妃之间的矛盾斗争。书中说：

后来，公主于兔年生了一位王子。这时，赞普赤德祖赞正在扎玛尔地方的翁布才宫中。使者前来禀报："公主生了王子。"赞普便回雅隆旁塘去看刚出生的王子。不料婴儿被纳囊妃喜登抢去，并说"这是我生的!"两位王妃争执不下，大臣们也莫知谁是，便把婴儿放在平坝一头的地坑里，让二人去抱。看谁先抱着，便是谁的。公主先跑到，把婴儿抱在怀中。喜登后到，心想：孩子死就死吧！便拼命去抢夺。公主怕把孩子拉扯死了，便放手道："孩子就是我的，你这泼妇!"于是大家都知道孩子是公主的。但因纳囊氏家族势大，所以都不敢明言。

过了一年，到了举行王子周岁"迈步"庆宴的时候，赞普将汉族亲友和纳囊氏亲友请来做客。赞普在金盏中斟满酒交给王子，叫他把酒献给舅舅。这时，纳囊氏亲友的手中拿着斗蓬等孩子喜爱的物品，逗着王子说："到舅舅怀里来!"王子说；"赤松德赞我是汉家好外甥，纳囊家族怎能当舅舅!"说完，把酒献给汉族舅舅，投入汉族舅舅怀中，"赤松德赞"的名字，也就这样由自己取定了。

这段记述，与其说是历史，不如说是民间传说更为恰当些。其中的宝鉴能看三界、二位王妃夺子等，都是民间传说故事中经常出现的情节。二妇夺子的故事，和汉族的《灰栏记》一样，均受了佛经故事的影响。

关于赤松德赞的生母问题，《巴协》中记为金城公主，已如上述。其后的藏族史书如《西藏王统记》、《贤者喜宴》、《西藏王臣史》、《红史》等多从此说。但是，在敦煌发现的九世纪

前后的藏文史料"大事编年记"中却记有金城公主公元739年去世、赤松德赞公元742年降生等两条大事记。另在藏文史料"赞普世系"中，更明确记着："赤德祖赞与纳那妃芒莫杰喜登所生子赤松德赞"。此外，在汉文史籍中，对此吐蕃名王之生母问题却无所涉及。而《巴协》所记，极似民间传说故事的采录。由是观之，赤松德赞之生母应为纳囊氏喜登较为可信。然而，《巴协》中的这段文字却指金城公主为生身母，斥喜登为强夺，又记述了那么曲折动人的故事情节，并对金城公主这位为了唐蕃友谊、藏汉团结而远离家乡的姑娘寄予满腔同情、深切爱抚和无限敬仰。无论如何，也是从文学艺术的角度，真实地表达了藏族人民要求与汉族人民团结友好的热烈愿望，反映了祖国统一过程中的历史必然趋势。正如联姻后，赤德祖赞于开元十八年（公元703年）上书玄宗所说："外甥是先皇帝舅宿亲，又蒙降金城公主，遂合同为一家，天下百姓，普皆安乐"。《巴协》的这段记述，正是唐蕃、藏汉和同为一家的历史事实的艺术再现。

关于唐蕃的密切交往，藏汉的友好团结，《巴协》还记述了赤德祖赞派遣桑喜到中原取经的过程。书中说：

父王（按：指赤德祖赞）乃派桑喜及其他四人一起捧持函件到内地去求取佛教经典，并下令道："如果遵令完成使命，即赐以奖赏。如果完不成，则杀头！"于是五人启程，来到格吾柳地方的住处。

这时，皇帝御前大臣布桑旺保手下有一个善卜者对布桑旺保说；"从现在算起，三个月内，将从西方吐蕃地方派来一位菩萨化身的使者"。旺保问道："他们是怎样的人？"答道："他们的长相和特征是这样的"——说罢画了一张像。大臣旺保便把此事禀报了皇帝。皇帝立刻派使者去迎接，并说："不要让

他们久住在那。给他们供奉，领到我跟前来！”

吐蕃使者如期到达内地，汉族和尚向之敬礼。使者向皇帝献上赞普的奏函。皇帝接览后，准予所请，并对桑喜说：“你是汉人巴都的儿子，留在这里做我的内臣不好吗?”桑喜听了心想：若留住内地，今生固然快活。但是，为了使吐蕃地区发展妙善佛法，一定要把佛祖教义的经典献于赞普手中，然后再设法向赞普申明此事。想完回答道：“皇帝赐我留住此地，实感大恩。但是，吐蕃赞普下了严厉的命令，我若不回去，将把我父处死，那会使我非常悲伤的！还是先让我返回吐蕃，完成使命，然后与父亲商量，再设法前来做您的臣民吧!”皇帝说:”我实在喜爱你，你想要些什么赏赐?”使者说：“若给奖赏，请赐予一千部佛经!”皇帝说；“你到达猛兽出没的格吾柳隘口时，未遭猛兽危害，反受到敬奉；布桑旺保的善卜者说你是菩萨化身；汉地具有先知神通的和尚也向你顶礼；佛陀预言中曾说：在红脸人之域，将出现一个最先弘扬圣法的善知识。看你的德行，这一预言，定是指你无疑！那么，我就来帮助你吧!”于是，赐给一千部在蓝纸上写以金字的佛经，还额外赐给很多物品。

于是五位求经使者返回吐蕃。途中遇到巨石阻路，有一位名叫格雅的和尚，正在身套法索修行。他具有先知神通，帮助使者粉碎巨石，疏通道路，并告知使者吐蕃赞普已经去世，王子尚未成年。因此，喜黑业的大臣毁灭佛法，拆毁寺庙，推行苯波教。还教给使者们回吐蕃后，弘扬佛法的步骤和方法。最后，留住供食两个月，送出两日路途，在行顶足之礼后而别。

桑喜因知佛寺被毁，心中难过，便偕其他四人到五台山庙中去求取庙宇和佛像蓝图。来到五台山下时，其中一人不知如何爬上山去，一人爬到山顶，但一无所见；一人虽见寺庙，但

不得其门而入；一人虽见寺门，但觉门为网索封拦不能进去，最后，只剩桑喜一人通畅无阻地进入寺院，他向文殊圣者等所有菩萨和全体阿罗汉献供敬礼，并和他们亲切交谈。在交谈时，将他们的面容、姿态等等默记于心，以为回吐蕃后修庙塑像之蓝图。之后，出寺下山，山中猛兽皆向之敬礼，并护送到山脚。五位使者乃返吐蕃。

在众多的藏文历史著述中，大都记有赤德祖赞和赤松德赞父子两代派人到中原求取佛经和延请僧人的事迹。如《青史》载：赤德祖赞时“从中原迎请和尚多人，敬请佛法。”《西藏王臣史》载：赤德祖赞时“从中原甘肃翻译《金光明正法律分别品》……”。《西藏王统记》载：“赤松德赞曾依汉法塑造佛像。”《青史》载：“王子（按：指赤松德赞）幼年，派桑喜往中原求取佛经，……唐主赐予大批蓝纸金字的写经。”此外，汉文史书中也有相同记载。如《册府元龟》载：“建中二年二月，以万年令崔汉衡为履中少监持节使西戎。初，吐蕃遣使求沙门之善讲者，至是遣僧良琇、文素，一人行，二岁一更之。”敦煌写本，王锡著《顿悟大乘正理诀》中记曰：赤松德赞时，“于大唐国请汉僧大禅师摩诃衍等三人。同会净城，乐说真宗”，等等。这些记载都说明汉藏两族当时在佛教文化交流方面的密切关系。

《巴协》中的这段文字，正是根据当时这方面的历史事实，采取艺术手法，吸取民间传说，加以渲染而成的。它一方面反映了藏族人民在推进本民族进步发展的途程中对汉族的先进技术和文化的仰慕及肯于倾心学习的心情和态度；一方面也反映了汉族朝野上下对兄弟的藏族人民的使者，也就是对藏族人民，热烈欢迎、无比尊敬、极力帮助的亲密友好行为。这是一曲藏汉两族、唐蕃双方亲密无间、相互帮助、彼此学习的美好

赞歌。行文简朴，脉络清晰，富有神话传奇色彩。最后一段描述五位使者上五台山时，采用“筛选”的笔法，层层突出桑喜的超群拔萃：桑喜一面和泥塑菩萨谈天，一面默记他们的容貌姿态等，都很新颖而富有情趣。

关于唐蕃友好交流，《巴协》还记述了赤松德赞派以巴·塞囊和桑喜二人为首的三十人组成的取经使团，赴内地取经。书中记曰：

这时，唐朝皇帝的大臣布桑旺保跟前有一个精通占卜的人对布桑说；“从现在起，再过六个月零六天，将有两位菩萨化身的使者从西方来朝见皇帝。”布桑问道：“你怎么知道?”答道：“我以占卜算知！他们的相貌和服饰是这样的。”说完画了两张像。布桑将此事奏禀皇帝，皇帝下令道：“给这两人献上丰盛的供养，打发到我跟前来！”

这段文字和叙述桑喜五人取经时的文字基本相同，这是采取了民间故事中，类似情节多次反复以加深印象的手法。他们都是在使团到来之前的铺垫和烘托。紧接着书中又绘声绘色地展叙了使团到来时，受到唐朝王臣百姓各阶层热烈欢迎的场面；这时，两位菩萨化身的使者来到内地的消息，很快传了开去。……众和尚和信佛的百姓听说后，也都密集如云，前来迎接观看，房屋、墙头、柱子和天空都布满彩绸，焚香奏乐，尽情欢乐，表示热烈欢迎。皇帝对塞囊说：“没有比你叫我更喜欢的人了！……无论你想要什么赏赐，我都给你!”塞囊禀道：“能见到皇帝的面，已经感到非常欣幸。再加对我的与众不同的称赞，没有比这些更高的奖赏了，别的什么也不要，但是，无论如何请恩赐一位和尚，我们要向他学习经教。”皇帝准其所请，并为塞囊等少数人集中居住，修了一所房院，召来艾久市的和尚教他们佛法。

书中最后说："唐朝皇帝帮助使团圆满地完成使命，并赏赐塞囊和使团各成员以及吐蕃赞普丰厚的礼物，使他们顺利返回吐蕃。

这节描写与上节叙述一样，也充分反映了当时唐蕃之间亲密友好的交往和藏汉人民之间亲如一家、情同手足的情谊。

三

自从松赞干布建立强大统一的吐蕃奴隶制王国以来，辽阔的青藏高原由原来各部族、邦国等分散独立、各自为政的状态，形成了联盟统一的局面。这种统一局面，在其扩展过程中，虽然时常受到不同程度的、来自各方的挑战，但是，总的趋向是朝着更加统一和更加巩固的方向迈进的。到了赤德祖赞和赤松德赞时期，已经基本稳定下来。这时的奴隶制经济也已取得比较充分的发展。

吐蕃以前，在原始社会时期，在青藏高原广泛流行并为人们所信奉的原始宗教——苯波教，作为上层建筑，便与逐步发展稳定下来的奴隶制的经济基础和大一统的政治局面，产生了不相适应的矛盾。这种矛盾，主要表现在苯波教主张万物有灵论，认为山有山神，水有水神，各地有各地的地方神（地祇），其他各物也都有各自的神灵。这些神灵，各自分散，各行其是，互不统属。和这些山川湖泊等有着密切关系的部族或邦国等，也都各自崇奉自己的山神、水神或地方神，互无联系，互不干涉，各得其所。这是和吐蕃统一之前，青藏高原的分散状态和原始经济相一致的。但是，时代已经前进了数百年，社会经济和政治制度都已发生了根本性的变革，社会关系、社会生活、人们的意识形态等等也都大大地丰富和复杂起来。因此，

作为观念形态的宗教，只有简单的万物有灵论的观点和概念，距离吐蕃社会的发展需要是越来越远了。因此，早在吐蕃建国之初，松赞干布便开始注意从祖国内地和邻邦尼泊尔、印度等地引入佛教，以期逐步替代苯波教。等到赤德祖赞和赤松德赞时，对佛教更是大力提倡，极力促进这种新旧宗教信仰的交替过程，以适应当时政治经济发展的迫切需要。但是，这种新旧交替的进程并不是和和平平、顺顺当当的发展的，而是经历了长期的、激烈的斗争。《巴协》用了很多篇幅，以浓郁的文学笔触，对这场斗争，作了详细具体、淋漓尽致的描写。从总的进程看，它大致写了这场斗争的三大阶段：

如果说，松赞干布在吐蕃建国之初的兴佛和他去世后的反佛活动，是这场历时久远的佛苯斗争的遥远的序幕的话，那么赤德祖赞时期的佛苯斗争便成为这出在兴佛灭苯斗争的形式下，统治阶级内部王室与奴隶主贵族之间你死我活的激烈斗争的历史剧的第一幕。

上节，我们已经谈到赤德祖赞为了提倡佛教，派桑喜等到中原取经的事迹。此外，书中还说："在此之前，赤德祖赞就派鲁禅呷·木勒果夏和聂·杂纳古玛诺二人到印度去求取佛法。二人听说桑吉桑哇（佛密）和桑吉喜哇（佛寂）两位班智达正在冈底斯山修行，便前去迎接。虽然未能把他们请回吐蕃，但也带了一些佛经回去。赞普便修建佛堂，安放佛经加以供奉。金城公主到吐蕃后，又将一度被泥封于密室中的释迦牟尼像取出供奉。之后，赤德祖赞才派桑喜去内地取经。但是，等桑喜从内地取经回吐蕃时，赤德祖赞已经去世。王子赤松德赞又未成年。执掌吐蕃政权的大臣是信奉苯波教的尚·玛降超巴杰。他颁布了禁佛的"布琼"法，并下令说："国王所以短命而死，都是奉行佛法所致，实在不吉祥！佛法说来世也可以转生，那

是骗人的谎言。为了消除今生的灾难，应该信奉苯波教才对。今后，谁若再崇奉佛法，定将他孤零零地一个人流放到边荒地方去！今后，除苯波教外，一律不准信奉其他教派。大昭寺的释迦牟尼佛像是内地的佛像，要送回内地去！”随后，令三百人将佛像用皮绳编织的网套起来往外拉，拉到卡扎洞下面时，怎么也拉不动了。只好就地埋在沙坑里。还把一个照管佛像和经塔的内地和尚也赶回内地。卡扎、真桑等寺庙被拆毁，拉萨大昭寺被改成屠宰作坊，杀了牲畜，剥下鲜血淋淋的皮子搭在佛像上，内脏和肉腔等挂在佛像手上。信奉佛教的大臣芒和白等人也被无辜杀害。凡此种种，使得刚刚抬头的佛教又被镇压下去。但是，当时信奉佛教的力量也在进行反抗。书中记载说：

反对佛教的纳囊·陶杰唐拉巴把双手举在胸前，“啊！啊！啊！”大叫三声，脊背开裂而死。觉诺·结桑杰的手脚也不由自主地蜷缩起来，干成团而死。于是，属民百姓和占卜者都说：“这是因为内地的释迦牟尼佛像被埋在沙坑里发怒了。把佛像埋起来，实在罪大恶极啊”！

这些看来都是信仰佛教者起而反抗和报复的曲折反映。还有些人则在暗地里继续信奉佛教。如巴·塞囊，外面佯装信奉苯波教，家中却仍然秘密供养着一个汉族和尚，奉行佛法。

这是斗争的第一个回合，即第一阶段。

《巴协）接着叙述赤松德赞成年后，下决心要提倡和推行佛教。他先妥善安排了两个帮助他兴佛的得力大臣塞囊和桑喜。一方面使他们免遭反佛势力的杀害，一方面让他们为将来推行佛法作积极的准备。

随后，赤松德赞为了能牢牢掌握政权，顺利倡行佛法，便与手下的尚·雅桑和池桑等信佛大臣商议宏扬佛法事宜。尚·雅

桑说："主公的祖上松赞干布倡行圣法，使吐蕃繁荣发达；父王赤德祖赞也继兴佛法。可惜父王死后，佛法被尚·玛降所灭。此人反对佛法，又极凶狠，您的兴佛愿望，恐怕难以实现。"大臣郭·赤桑雅拉道："我有办法对付他！请你们做我的后盾，我能使国王满足愿望。"于是照他所说商定了计策。

之后。赤桑雅拉便暗地对赞普手下的传令使、占卜者、预言吉凶者给以赏赐，嘱令他们一致散布预言说："王子将有大灾难，国政也将遭逢厄运。为禳除灾难和厄运，需将两位职位最高的大臣关入墓穴中呆三年，然后灾厄才能消除，赞普可以长寿，国运也可兴旺发达。"如此广为散布，造成强大舆论。于是，赤桑雅拉便在君臣民众集会的时候，让尚·雅桑出面提应该设法禳除王子的灾难和国家的厄运。大臣池桑接着说："应该给国王寻找禳解灾难的替身。谁是国王最大的属臣，谁就来承担吧！"这时，郭·赤桑雅拉大声说道："国王的臣属中以我为最大，家世显贵，功高禄厚，臣属中哪有大过我的。我来当一禳灾替身！"玛降见此情景，无奈被迫起来说："大臣中没有比我再大的了，我同意作国王的一个替身！坟墓修在哪里？"郭·赤桑说："要么修在帕热，要么修在菊地的邦桑。"玛降说："还是修在纳囊扎普吧！"

修坟墓时，玛降有些疑虑，吩咐道："把好石头砌在前面！"并设法把牛角凿通接起来，做成管子，引水流入墓穴，以供饮用，又开沟使之流出。还准备了防饥的食物，御寒的衣服，并开启穴孔以免憋闷。坟墓修完后，两位大臣不得不进到里面去了。郭·赤桑雅拉和罗·德古纳巩商量好计策，脚上穿起鸟毛的鞋子，身上穿着马勃做的衣服。二人被送进坟墓时，郭·赤桑雅拉说："这里做玛降的睡处，这里做我的睡处，这里可以放水，……"一边说着，一边走来走去。玛降则在他身后紧

紧相随，寸步不离。忽然，郭老头拍着手掌叫道："看！那是什么?"说完就跑。玛降去抓他时，只抓着脚上的一把鸟毛。又因他穿着马勃衣服，与土一样颜色，躲了起来，暗中难以看见，所以溜出墓穴，由罗·德古纳巩用巨石堵上墓门，使把玛降关在了墓中。玛降悔恨地说："中了郭老家伙的圈套！"

后来，看守墓穴的人在牛角管里发现一支射出的箭，上面有玛降写的"纳囊族的人们，挖开墓，救我出来！"等字样。于是赞普以此为借口，把反对佛教的尚·玛降杀死了。

这段文字从赤松德赞与信佛大臣暗中商量定计开始，徐徐写来，步步紧逼，直到把玛降处决。描绘双方你死我活的斗争，非常细致具体，披露人物的心理活动也很逼真；揭示在斗争中所使用的种种手段真实确凿，将统治阶级内部争权夺利的尖锐程度和残酷性暴露无遗。

通过这次斗争，翦除了反对佛教的核心人物玛降。于是，赤松德赞始得放手派人到印度迎请寂护到吐蕃宣讲佛法。此后，虽有数次反复，但佛教势力在吐蕃王室的大力提倡和推行下，已居优势地位。在此期间，赞普还主持过一次佛苯大辩论，苯波教遭到惨败。按辩论前的规定，苯波教徒有的改宗佛教，有的放弃苯波教信仰，有的奔走他乡。苯波教经典也被烧掉或抛入河中。同时下令禁止大批屠宰牲畜，废除以活人殉葬的旧习。毫无疑问，禁止大批屠宰牲畜，有利于发展生产；废除人殉则合乎人道主义。这些都是在当时的历史条件下，在特定的事件中，佛教的慈悲观念和不杀生戒律所起的作用。

这是佛苯斗争的第二阶段，也是这出历史剧发展的最高潮。

随后，《巴协》又记述了迎请寂护和莲花生到吐蕃传法的经过：在进入吐蕃境，往拉萨进发的沿途，莲花生降伏羌纳木

地方的夜叉念青唐拉（念青唐拉山山神）、宁钟（今聂荣）地方的凶恶白龙、喀纳湖的恶龙等地方神祇和龙魔，并收服它们做为佛教的护法神，等等。这些都曲折地反映了寂护和莲花生进入吐蕃时，受到沿途信奉苯波教的各地方势力的反对和阻挠，以及在斗争过程中，佛教也吸收了吐蕃苯波教的一些神灵、仪规等，以使佛教涂上一些吐蕃色彩而利于传播的历史事实。

最后，作者在《巴协》中还用很多篇幅、浓重的笔墨，大力渲染和叙述了修建桑耶寺的前前后后，作为这场斗争的最后阶段，也就是这场历史剧的暂时的结局。书中先写勘察建寺地形，缓缓而起。讲主佛殿的大柱神奇莫测。叙述修建三层楼的主殿，具有藏、汉、印三种风格，珠联璧合。描绘各个殿堂、厅塔等，层次分明。列数各殿所塑佛像，主从有别，有条不紊。寺庙修成后，举行开光庆典，更是盛况空前。书中是这样描述这场盛典的：

于是，赞普将全体属民召集起来，祈祷的吉时到了，扎玛尔地方熙熙攘攘挤满了人。莲花生大师从格如洲殿托着盛满鲜花的盘子走出来，到了白色佛塔前面。他以禅定力将下殿众神（神像）请到殿外，绕白色佛塔而行，面向东方。大师往他们五色缤纷的帽盔上抛撒鲜花。众神又走回佛殿，按原来的顺序就位。忽然一尊忿怒神的背上烧起智慧之火，漫烧到地面。大师洒以净水浇灭，地面上火烧痕迹清晰犹存。赞普向大师献上一盘金粉，以酬撒花之盛意。在盛大的庆祝会期间，寺外的各座佛塔之间摆满各种食品与奶酪，分赐给参加演出节目的演员。每人二三份，无一人遗漏。之后，各个演员进行精彩的表演。第一天，只见在药草山嫩呷和扎琼两峰的阳坡上，忽然出现了梅花鹿，表演者牵着绕场一周，第一项表演的情景，画在

寺中围廊的门后。……第二天表演中，见从刀帕地方跑来七匹骆驼，上面骑着七个人，在奔跑时，他们互相交换着骑骆驼。有的在骆驼上挥舞刀剑，有的两人高举着一幅横幡。……第三天，只见一个叫羌呷俄的人，头顶七根紫檀木梁，在乌孜平坝上奔驰，然后放在南门槛边。木梁极沉，普通人连一根也拿不起来。还在很多杉木顶端横置一木，木的一头有位身上燃火的魔术师，另一头有小鸟探头窥视。……大家跳起幸福欢乐舞，人人唱歌，群马驰骋，百鸟齐鸣，吐蕃兴旺繁荣。这些情景都画在寺门背后的北面墙壁上。

这段描写是采取铺排手法，写莲花生三次开光撒花，接受金粉为酬，神气十足；写众神听任摆布，列队进出，有如童稚，令人解颐；写节目表演，精彩惊险，各显奇能，等等。庄重里有欢乐，重复里有变化，写得从容，交待清楚，场面宏大，气氛热烈。再如国王的欢歌，大臣、后妃的唱和，百姓的载歌载舞，骑士的奔突驰骋，百鸟的飞翔鸣叫……，确实写出了庆祝典礼红火热闹的盛况。

四

很多事物，当外部强大的敌对势力被战胜而消灭或减弱以后，其本身往往又会自我分化，并产生内部矛盾斗争。这种激烈程度，有时不亚于对外部的敌手的斗争即赤松德赞兴佛成功以后的吐蕃佛教，由于原来的苯波教的势力被大大削弱了，所以，它很快便面临着一场佛教内部不同派别的之间的尖锐矛盾和斗争。这就是顿悟派和渐悟派之间的矛盾斗争。《巴协》对此作了专题叙述。书中写道：

这时，从内地来了一个汉和尚，名叫摩诃衍那（一作摩诃

衍)。他宣传说:“修行身语等善品,不能成佛。要想修佛,应无所思忆,心无所虑。如此修行,始能成佛。”于是,吐蕃的人们逐渐转去习学他的法。因此,桑耶寺的香火供奉断绝,求法与修身语善行的也停止了。最后,只剩巴·诺登、毗卢遮那、巴·白央等少数几人还坚持信奉和习学大师菩提萨埵(寂护)所传之法,遂形成两派,以观点不合而引起争论。

关于摩诃衍到吐蕃的情况,据摩诃衍上禀赤松德赞的第二道表疏中讲:“当沙州降下之日,奉赞普恩命,远追令开示禅门。及至逻娑,众人共问禅法:为未奉进止,罔敢即说?后追到割。屡蒙圣主诰(诘),讫却发遣赴逻娑,教令说禅。”照这段文字看来,摩诃衍原是沙州地区的和尚,当吐蕃占领沙州后,奉赞普赤松德赞之命,始至逻娑宣讲禅宗。据摩诃衍的第三道表疏讲,他不但在拉萨(逻娑)宣讲禅法,而且还到吐蕃其他地区去传扬禅宗。据藏族后来一些史书和《顿悟大乘正理诀》等载:当时“赞普的姨母悉囊南氏及诸大臣夫人三十余人”皆信奉摩诃衍宣扬的顿悟教法。摩诃衍的第三道表疏中讲:“亦曾于京中以上三处闻法,信受弟子约有五千余人”。由此可见当时顿悟派影响之大和信徒之众。这与《巴协》所记吐蕃人多半转学顿悟的情况是一致的。当时两派矛盾尖锐甚至达到彼此刀兵相见的程度。由于摩诃衍的顿悟派人多势众,虽然当时赤松德赞左袒渐悟派,但也无济于事。最后只好派人去印度请来寂护的弟子呷玛拉(莲花戒)与摩诃衍进行辩论。书中记述莲花戒来到吐蕃时说:

此后,使者来禀报:呷玛拉已到达隆促地方。君臣便到河边去迎接。和尚与他的徒从也都一齐来到河边。呷玛拉在河对岸说:“我要探问一下和尚在声明与因明方面的学识。”乃以手绕头三周,表示向和尚发问:“何谓流转三界之因?”和尚看

见，作为回答，乃于河这岸以手抓袍之襟而向地摔两下，意为“流转三界乃是能取与所取二取无明为因”。呷玛拉见此说道：“彼于问答二者皆能领悟，是一个厉害的人物啊！”于是过河而来。

书中接着说：

随后，在菩提洲摆设狮子座，赞普坐在中间，和尚坐在右边，他的随从弟子有觉姆降秋杰、苏央达、彭德朗呷（僧人朗呷）等一长排；亲教师呷玛拉坐在左边，他的随从弟子只有白央、毗卢遮那、诺登等少数几人。赞普向顿门和渐门两派每人手中献一个花环，然后下令道：“……从此分裂为顿门和渐门两派，二者因观点不合，发生争论。我虽加以仲裁，非但无效，反而更引起不欢。……说赞普左袒渐门派。如今好了，菩提菩埵的弟子呷玛拉希拉来，请你们双方进行辩论。谁辩论胜利了，就请失败的一方不要傲慢，虚心地向胜者敬献鲜花。”

《巴协》中记载：辩论结果以摩诃衍一方失败而告终。赞普遂下令：“从今以后，要遵循龙树之正见，按六度行事，实践十法行，要依三慧而修行。修心要方便、智慧双运。……今后，我蕃土之百姓王臣不论何人，凡行佛法者，皆应习学国王请来的印度著名大师为译师而译定之佛法！”

从上述《巴协》所记情况看，双方似乎只经过一次辩论，便已决定胜负，而且矛盾性质纯系宗教观点上的分歧。但是，从其他有关史料的记载看，辩论似乎进行了多次，历时约一年之久，甚至还有说长至三年的，而且矛盾的性质还牵涉到不同政治势力之间的矛盾斗争。如《顿悟大乘正理诀》中便记有：“婆罗门僧等，以月系年，搜索经义，屡奏问目，多掇瑕玼。我大师乃心湛真筌，随问便答。若清风之卷雾，豁观遥天，喻宝镜以临轩，明分众像。婆罗门等随言理屈，约义词穷；分已

摧锋，犹思拒辙。遂复眩惑大臣，谋结朋党，……”由此观之，应是莲花戒一派辩论失败了，他们又和吐蕃大臣结为朋党，让大臣插手干涉，结果引起轩然大波。《正理诀》中载曰：“有吐蕃僧乞奢弥尸毗磨罗等二人。知身聚沫，深契禅祾。为法捐躯，何曾顾己？或头燃炽火，或身解霜刀。曰，吾不忍见朋党相结毁谤禅法；遂而死矣。又有吐蕃僧三十余人，皆深悟真理，同词而奏曰：‘若禅法不行，吾等请尽脱袈裟，委命沟壑’！”“婆罗门等，乃瞪目卷舌，破胆惊魂。顾影修墙，怀惭战股。既小乘辙乱，岂复能军？看大义旗扬，犹然贾勇。”

在这样紧张的形势下，赞普似乎只好扮演和事佬的角色。《正理诀》记曰：“至戌年，正月十五日，大宣诏命曰：‘摩诃衍所开禅义，究畅经文，一无差错。从今已（以）后，任道俗依法修习’。”至于对渐悟一派的“诏命”如何，则未记。

从以上几段《正理诀》的文字看，有如下几个问题：一是摩诃衍到吐蕃讲说顿悟派教义，乃是奉吐蕃赞普的诏命行事的。而且，开始时，赞普对顿悟之教义曾深表敬信，并对摩诃衍说：“恨大师来晚，不得早闻此法耳。”二是辩论结果乃摩诃衍胜利，后因大臣插手干涉而引起风波。三是最后赞普下令肯定了摩诃衍顿悟禅义“一无差错”，并准许吐蕃臣民“依法修习”。与《巴协》所记相比较，第一点虽无明显抵牾，但对摩诃衍到逻娑讲经的来龙去脉讲得更为详细明确；第二、三点两书则是矛盾的，不知孰是。《顿悟大乘正理诀》的撰写人王锡，和摩诃衍一样，也是被吐蕃俘虏后，受到赞普的赏识而录用之人员。他和摩诃衍是同时期的人，大概是顿悟教派的信奉者或是摩诃衍的教侣，他接受摩诃衍的委托写了《正理诀》一文。他即或不是这场大辩论的参加者，恐怕也是目击人。他可能在教派上存有偏见，但是，对诸如辩论的最终胜负这种人所共知

的结果，以及赞普的裁决性的命令，料想他不会也不敢伪造。那么，这种对同一场辩论，作出两种截然相反的记述的现象，其真正原因何在，值得我们加以深入研究。

此外，《巴协》还记述了赤松德赞派骑兵到印度去取佛舍利，以装藏桑耶寺的佛像和佛塔的过程，极富传奇色彩；派桑喜到阿里岩洞中去取运财富的事迹，更具神话情趣，等等。限于篇幅，不再一一论述。

总之，《巴协》在记述历史事件时，细致具体，周密翔实，常采民间传说故事手法，并富神话传奇色彩。所以，它是藏族早期的一本文情并茂、亦史亦文、不可多得的佳作。

《金城公主的传说》、《灰栏记》与《檀腻鞥品》

一

藏族古典文史名著《巴协》记述了一节《金城公主的传说》，其主要内容是：唐朝的金城公主嫁给吐蕃的赞普赤德祖赞为妃。后来生了一个王子，不料被赞普的另一个妃子纳囊氏喜登夺去，说是她生的。赤德祖赞和众臣属为了判明到底谁是王子的生母，便将刚生下来的王子放在平坝的一端，让两位妃子金城公主和喜登从平坝的另一端跑去抱。谁先抱得王子，就把王子判归给谁。金城公主先跑到，把王子抱起来时，喜登也赶到了，她不顾王子死活，拼命来抢夺。金城公主心疼王子，怕拉扯伤了，只得松手让喜登抢去。王臣众人见此情景，得知金城公主是王子的生身母亲。但是慑于纳囊氏族系权重势大，当时无人敢出面明断是非。王子被喜登妃子据为己有。

这则传说使人联想到元代李潜夫（字行道，一作行甫）撰写的《包待制智勘灰栏记》的杂剧。剧中讲：张海棠家本是“祖传七辈科第人家”，后来家业凋零，张海棠为了养活老母不

得已而为娼。哥哥张林反对妹妹海棠为娼，又无力孝养老母，愤而出走．后来，张海棠从良，嫁给马员外为妾，生一男孩。马员外之妻与赵令史通奸，设计毒死马员外，诬为张海棠所害。又为独占家财，买通接生婆及邻里等作伪证，强夺张海棠子为己所生。经贪官苏顺与赵令史断案，判海棠死罪，子归马妻。后经包拯复勘，用石灰在地上画一灰栏，让男孩站在灰栏中，令张海棠与马妻往两边拉，谁把男孩拉出灰栏，就把孩子断给谁。张海棠怕拉伤孩子，两次都不忍用力，结果马妻把孩子拉了过去。包拯由之测知张海棠乃男孩的亲生母亲，并进而审明马妻与赵令史通奸毒死丈夫实情，作出了公正的判决。

《金城公主的传说》和《包待制智勘灰栏记》中都采用了“二妇争子”的母题（或曰：情节单元）作为关键性的主要情节，都歌颂了伟大的、无私的“母爱”，都表现了当时社会的财产继承权问题。二者之间在关键情节、主题方面如此相似，甚至相同，因此，人们不禁会问：它们之间有着什么样的联系？

原来，它们都是受了印度佛教《大藏经》中《贤愚因缘经》中的《檀腻鞞品》的影响。

《贤愚因缘经》属《大藏经》中“佛本生经”一类作品，据传是释迦牟尼佛向弟子们讲述自己前生若干世中行善、积德、修行等事迹，由弟子们记录下来的。它的汉文译本为北魏慧觉等人所译，于北魏太平真君六年（公元445年）出。后来的“三本”（即宋、元、明三种版本对校本）《贤愚因缘经》有十三卷六十九品，“丽本”（即《高丽再雕大藏本》）的《贤愚因缘经》有十三卷六十二品。“二妇争子”的故事在“三本”《贤愚因缘经》的第四十六品《檀腻鞞品》中。《贤愚因缘经》的藏文译本为郭·却珠（意为法成，有译为管·法成者）所译。

译时参照了汉、梵两种文本，所以藏译本与汉译本有所不同，仅十二卷五十一品。“二妇争子”故事在三十九品《檀腻鞞品》中（见德格藏文版《贤愚因缘经》237页）。佛经中的很多故事是吸收印度民间故事写成的，“二妇争子”也是如此。

这种接受印度佛经文学影响的现象，是在汉代，特别是唐代及其以后的长时期内，中印之间的文化交流、佛教传入我国（包括内地和西藏）的总形势下出现的。毫无疑问，这对民族之间、国家之间互相学习、取长补短，促进文化的进步和发展大有裨益。

二

从作品的情节结构看，《贤愚因缘经》里《檀腻鞞品》中的“二妇争子”是一则大故事里面套着的一个小故事。其全部内容是：两妇人争子，国王阿波罗提目王命两个妇女分别抓住男孩的两只手往自己这边拉，拉过来的，即得男孩。真正的母亲因恐拉伤孩子，所以不忍使劲。另一妇人则不顾孩子死活，拼命地拉扯。国王由此测知真伪，把孩子判给了真正的母亲。故事情节很简单，结构也单一而短小。

到了李潜夫所撰《包待制智勘灰栏记》，则是一出具有一节楔手和四折正文的戏剧。其情节、结构比《檀腻鞞品》所记要丰富复杂得多。表现在两个妇人拉孩子的关键情节方面，一是增加了一个石灰画的栏圈，让孩子站立其中；二是拉孩子，当第一次真母亲张海棠不忍使劲而输了时，包拯佯装发怒，说她扯不过，乃非亲生母，并命衙役张千打了张海棠一顿；然后又让她们二人再拉。但是，张海棠仍然不忍使劲，结果又输了。于是包待制说：“兀那妇人。我看你两次三番。不用一些

气力扯那孩儿。张千。选大棒子与我打着。”张海棠禀道：“望爷爷息雷霆之怒。罢虎狼之威。妾身自嫁马员外。生下这孩儿。十月怀胎。三年乳哺。咽苦吐甜。煨干避湿。不知受了多少辛苦。方才抬举的他五岁。不争为这孩儿。两家硬夺。中间必有损伤。孩儿幼小。尚或扭折他胳膊。爷爷就打死小妇人。也不敢用力扯他出这灰栏外来。只望爷爷可怜见咱。”“〔挂玉钩〕：则这个有疼热亲娘怎下得。〔带云〕：爷爷你试虚见渡。〔唱〕孩儿也这臂膊似麻秸细。他是个无情妖婆管甚的。你可怎生来参不透其中童。他使着侥幸心。咱受着腌臜气。不争俺俩硬相夺。使孩儿损骨伤肌。包待制云：‘律意虽远。人情可推。……。你看这一个灰栏。倒也包藏着十分利害。那妇人本意要图占马均卿的家私。所以要强夺这孩儿。岂知其中真伪。早已不辩自明了也。〔诗云〕本为家私赖子孙。灰栏辨出伪和真。外相温柔心毒狠。亲者原来则是亲。”（引自中华书局出版《元曲选》第三册第 1127—1128 页）

通过一个灰栏，两次拉扯，包拯责打，张海棠自己披露母心，包拯作出正确判决等一系列动作过程，增强了矛盾，突出了焦点，加强了戏剧性。

除此“二妇争子”的中心情节外，《灰栏记》中还增加了张海棠为养老母而为娼，后从良嫁给马员外为妾而生子，马妻与赵令史通奸并合谋毒死了马员外却诬张海棠所害，马妻为夺张海棠子而贿买伪证人，张海棠与哥哥的矛盾及释嫌和好，贪官苏顺与赵令史诬断张海棠死罪，解差于解途中虐待张海棠，张海棠解途遇兄，马妻与赵令史阴谋于解途中杀害张海棠而未逞等等。这些情节可以说在大的范围内，环绕着最后的中心情节而展开和进行，使整个杂剧虽情节错综，但脉络清晰，主次分明，行文曲折，结构完整，成为一出优秀的传统社会剧、清

官剧。

至于《金城公主的传说》，乃是一则历史人物传说。最早见于藏族古典文史名著《巴协》。《巴协》的作者，一般认为是9世纪吐蕃的著名兴佛大臣巴·赛囊。这则传说，在“二妇争子”的关键情节方面，也比《檀腻�品》所记有所变化和丰富：一是普通孩子变成了王子；二是把王子放在平坝的另一头，让金城公主和纳囊妃喜登跑去抱，谁先抱着就归谁，没有明设夺拉的关节；三是金城公主先跑到抱起王子；四是喜登后跑到，不顾孩于的死活，拼命从金城公主怀中抢夺王子，自然造成争拉场面；五是金城公主怕扯伤王子而松手，同时说：“孩子就是我生的。你这妖妇!”六是国王、大臣虽测知王子是金城公主所生，但因惧怕纳囊氏家族之权势而不敢明言公断，却让喜登妃子将王子夺去。最后，到了王子周岁，举行“迈步庆宴”时，才由王子自己认定了金城公主是亲生母。书中记道：

> 过了一年，王子长满周岁，按吐蕃习惯要给王子举行“迈步庆宴”。赞普将汉族亲友和纳囊族亲友都请来作客。纳囊氏亲友每人手中拿一件斗篷，逗引王子说：“到舅舅怀里来，让舅舅抱抱!”王子答道：“赤松德赞我是汉家好外甥，纳囊家族怎能当舅舅!”说完，扑到汉族亲舅舅怀中。同时，也由自己取定名字（译自中央民族学院油印本藏文《巴协》第3页）。

除了上述“二妇争子”的重大情节外，《金城公主的传说》中还有父王赤德祖赞崇佛生子姜擦拉温；姜擦拉温成年后向唐中宗请婚金城公主；金城公主到吐蕃时，姜擦拉温从马上摔下

来死去，金城公主为了汉藏友好，遵照藏族当时习惯嫁给赤德祖赞；金城公主生子等等情节，使整个传说波澜起伏、曲折生动，富于传奇色彩和艺术感染力。

《金城公主的传说》，虽则被巴·赛囊作为正史写入《巴协》一书，但是，其为民间传说之采录则是显而易见的。由此亦可窥见藏族古代典籍文史不分的情况一端。

三

若从三者的思想内容讲，《檀腻鞒品》中的小故事，仅仅表达了母爱和国王善于观察判断的聪明才智等两层意思。至于继承权问题，故事中压根就没提，意在似有似无间。如果结合当时印度社会的实际加以分析，也可以认为是暗含其中。

到了《包待制智勘灰栏记》一剧，其思想内容则广泛、丰富了许多。除表达了母爱和包拯的聪明才智的内容外，关于继承权的问题，则明确地提了出来。如在该剧第一折末尾描写马妻与赵令史合谋对话一节："〔搽旦云〕赵令史。你不知道马员外被我药死了也。如今和海棠两个打官司。要争这家缘家计连这小厮。你可去门打点。把官司上下。布置停当。趁你手里。完成这桩事。我好和你做长远夫妻也。(赵令史云）这个容易。只是那小斯。原不是你养的。你要他怎的。不如与他去的干净。〔搽旦云〕你也枉做令史。这样不知事的。我若把这小厮与了海棠。到底马家子孙。要来争这马家的家计。我一分也动他不得了。他无过是指着收生老娘。和街坊邻里做证见。我已都用银子买转了。这衙门以外的事。不要你费心。你只替我打点衙门里头的事便了。"此外，在包拯最后断案时，也两次点明马妻为占有马员外家产而争夺男孩的要害问题。这是和中国

当时封建社会中，儿子享有继承权密切相联的。剧中的赵令史主要是为日后与马妻同居时少个累赘，所以说了：“你要他怎的。不如与他去的干净”的话。作为令史，他是绝对不会不知个中三昧的。所以，以后便竭力为马妻争子效劳。从作者李潜夫的意图分析，不难看出，正是为了突出点明财产继承权的要害问题，而设计了马妻与赵令史的这场对话。

除上述内容外，剧中还以张海棠的苦难遭遇为契机，暴露了马妻与赵令史男盗女娼、为富不仁以及官绅勾结迫害弱者和善良的可耻行径；揭示了社会上贫富悬殊、富贵者骄奢淫逸、贫贱者饥寒交迫的黑暗现象；揭露了贪官恶吏杀人、衙役解差凶狠的狰狞面目；揭发了产婆、邻里等一般市民受贿做伪证人、“有钱能使鬼推磨”的腐败社会风气，等等，由此赋予了该剧更为广泛的社会内容和深刻的时代意义。所以，这出杂剧，不但在中国有广泛的影响，而且在世界上也有强烈的共鸣，不少人还将之改写成小说、剧本等（详见陶纬的《三部〈灰栏记〉剧本比较》一文）。

至于《金城公主的传说》，除了母爱、继承权（表现为王位的继承）的内容外，还反映了当时藏族统治阶级内部王室与部分奴隶主贵族之间的尖锐矛盾。这从传说中所记纳囊妃子喜登明目张胆地抢夺金城公主所生王子的行为，众王臣虽然已经知晓金城公主是王子的亲生母，但仍不能明白作出公正判决等情节中，清楚地揭示出来。当时，吐蕃王室幼主即位，以纳囊氏家族为代表的部分奴隶主贵族集团专断吐蕃朝政，势力强大，危及王权，双方矛盾极为尖锐。正因为如此，所以吐蕃王室才积极向唐朝请婚金城公主，以求得中原的大力支持。唐朝将金城公主嫁给赤德祖赞王，就是这种支持的表现之一。因此，金城公主一到吐蕃，便被卷入了这场激烈的明争暗斗的漩

涡之中。纳囊妃喜登夺王子，就是这种斗争曲折的戏剧性表现。同时，也反映出唐朝对吐蕃王室的大力支持和汉藏两个民族的亲密关系。

“吐蕃著名赞普赤松德赞是金城公主所生”这种说法，始于《巴协》一书，后世的藏族史学家的史学名著如：索纳坚赞的《西藏王统记》（14世纪）、蔡巴·司徒·贡噶多吉的《红史》（14世纪）、郭洛·熏努拜的《青史》（14世纪）、巴卧、祖拉陈哇的《贤者喜宴》（16世纪）、五世达赖阿旺洛桑嘉措的《西藏王臣史》（17世纪）等便都遵循此说，一直延至今日，可见（巴协》一书影响之大。

但是，在更早的一批史料——九世纪前后的敦煌古藏文写卷的“大事记年‘等史料中，却于数处有不同的记载：一、大事记年中记有：“兔年（按即公元739年），赞莫（意为王妃）金城公主薨。”二、大事记年中记曰：“马年（公元742年），赞普松德赞（按即赤松德赞）生于扎玛尔。”这两条记载说明金城公主去世三年后，赤松德赞才降生，自然不可能是金城公主所生。在手卷的赞普世系中，明白记有：“赤德祖赞与纳那木妃子芒布杰喜登（按即《巴协》中所记纳囊妃喜登）之子是赤松德赞。”此外，在汉文史书中，至今尚未见到关于金城公主生赤松德赞的记载。按说赤松德赞（公元754—797年在赞普位）是吐蕃鼎盛时期的著名赞普，各种汉文史书中，多处记载他的事迹。他如果确系金城公主所生，对如此重要的史实，汉文史籍一般是不会漏记的，更不会毫无反映。据此种种看来，纳囊氏喜登生赤松德赞王子的说法，倒是比较可信的了。

那么，《巴协》中所记金城公主生赤松德赞之说又是怎样产生并作如何解释呢？

应该承认，这种与历史事实正相反的传说的出现和艺术处

理，更加强烈地表达了藏族人民对汉族人民的炽热友好的感情和希求与汉族“合同为一家”（见《赤德祖赞上唐中宗书》）的殷切愿望。从而赋予这则“二妇争子”的传说以更为鲜明深刻的民族团结、祖国统一的思想内容和突出的民族的时代特色，成为千百年来在藏族社会中长期流传，人民群众、文人学者尽情讴歌的佳话。

四

在人物方面，《檀腻�散品》里的故事，只有国王、两个妇女和一个男孩等四人。人物性格也只是简洁地刻画了国王的聪明善断、母亲的慈爱和非生身母的贪狠，是一种类型性的人物形象。

到了《包待制智勘灰栏记》中，人物已增多为：女主人公张海棠、马员外均卿、清官包拯、贪官苏顺、恶吏奸夫赵令史、淫妇马妻、张海棠母、张海棠兄张林、张海棠子俫儿、收生老娘刘四婶、剃胎头的张大嫂、解差二人、衙役若干、酒保及众邻里街坊等，将近二十人。对其中的主要人物的个性也进行了精心的塑造。如剧中的女主角（正旦）张海棠，书中记述她为了养活年迈老母，而身陷娼门，表现了作为女儿的孝顺；虽为娼妇，但不甘堕落，一心从良；表现了作为一个妇女的纯正善良，嫁与马员外为妾生子后，仍然尊重丈夫，顺从正妻，事事小心谨慎，表现了作为被人轻视的妾房的安分守已；在与马妻争拉亲生儿子时，虽然遭受责打，并冒失去亲儿的危险，但也不肯出力狠拉，惟恐伤害儿子，表现了作为母亲的慈爱；同时，也描绘了她在被逼走投无路的情况下，所表现的某种程度的抗争情绪，如当哥哥张林责骂她：“可着小贱人做这等辱

门败户的勾当。教我在人前怎生出人”时，她反唇相讥抗争道：“哥哥。你要做好男子。你则养活母亲者。”当马妻毒死亲夫，诬她所害，并再三逼诱她私下了结时，她断然拒绝，定要经官公断。在大堂上，对马妻和赵令史的奸情和害死马员外的罪行，进行了面对面的揭露。当贪官苏顺和恶吏赵令史诬断她杀夫罪行后，她喊出了；“天那。则您那官吏每忒狠毒。将我这百姓每忒凌虐”的呼声。一个“官吏每”，骂尽天下贪官恶吏；一个“百姓每”，代表了人间弱小。直到她面临包拯的二次责打时，即便对高官包公，她也敢责问他：“你可怎生来参不透其中意。”凡此种种，从多侧面塑造了一个在旧中国封建社会中，具有三从四德等道德观念的纯朴善良的妇女形象，有血有肉，丰富饱满，富有时代气息，具有高度的典型意义。再如包拯的善用计谋、明于察断、刚正有威，虽然着墨不多，但是，一个清官的形象跃然纸上，使这出戏成为典型的中国清官戏。又如马妻的淫乱、狡诈、贪婪、狠毒等个性也刻画得入木三分。其他人物如苏顺的贪鄙昏庸、赵令史的奸淫枉法、张林从封建道德的护卫者转变为保护妹妹的恺悌情深等等，也都个性鲜明，有一定的代表性。

至于《巴协》中记载的《金城公主的传说》，人物也大大增加了。计有唐朝皇帝中宗、吐蕃赞普赤德祖赞、王子姜擦拉温和赤松德赞、金城公主、纳囊妃喜登、汉族和尚、婚使、信使、众大臣、汉族亲友、纳囊氏亲友等众多人物。在刻画人物性格方面虽不如《灰栏记》那么细致深刻。但比起《檀腻�散品》来，则要丰满得多，不失民间传说以曲折情节取胜又塑造人物形象的艺术特点。

总之，从以上数方面的分析和比较可以看出，《檀腻鞞品》的故事之中，没有明确涉及具体的历史背景和社会状况，而

《包待制智勘灰栏记》则通过包拯这个历史人物的出场，敲定了宋朝的历史时代，表现了封建社会的生活画面和道德观念。《金城公主的传说》更有赤德祖赞、金城公主、唐中宗、赤松德赞等等特定历史人物，把我们引回到8—9世纪的古老年代，登临青藏高原，看到了当时藏族的政治风云、习俗风尚和藏汉两个民族亲密团结的伟大场景。所以，后二者虽然受到前者的影响，但是，无论是在关键情节方面，还是在整体结构方面，抑或人物性格的刻画及思想内容等方面，都有了很大的丰富和发展。社会背景更为广阔现实，反映社会生活的能力大大提高，具有各自的民族特色、社会基础和时代印记，成为各有千秋的、影响深远的名著。

关于以“二妇争子”为母题的故事和传说，在国内外还有东汉时期应劭所著《风俗通义》中记载的黄霸丞相智断“二妇争子”案。《旧约全书》的《列王记》中所记关于以色列所罗门王（？—前937年）智断“二妇争夺男婴”的故事。《古兰经》（公元7世纪前叶）所记“素莱曼大圣者的智慧逸闻”等（见《戏剧电影报》5月5日吴晓铃文：《〈高加索灰栏记〉源于哪些故事?》），其中除了《风俗通义》可能也是《包待制智勘灰栏记》的依据之一外，其余二者和本文所论述的《金城公主的传说》、《包待制智勘灰栏记》，特别是与《大藏经》的《檀腻鞞品》之间，到底是通过什么曲折的途径产生影响，还是几个互相类同的母题各自反映相类似的社会生活、社会心理和观念形态而分别生成的结果？这一问题是在更大范围内的高一层次的比较，尚有待进一步探讨。

评《萨迦格言》

一

《萨迦格言》的作者贡噶坚赞，世人尊之为萨迦班钦，即萨迦大学者，生于1182年，卒于1251年，享年69岁。他出生于后藏昆氏家族，是萨迦教派的第四代祖师。幼时随其三伯父扎巴坚参（1147—1214年）出家。原名白登顿珠，出家后取法名贡噶坚赞。后复求名师，畅晓五明，遂有萨迦班钦之美称。藏族研习五明之风，实赖其倡导。

贡噶坚赞所处的时代，西藏地区的封建农奴制已经确立，各个农奴主集团分裂割据，互争雄长，纷战不息；农奴主加紧对农奴的压迫、剥削，从而使农奴主阶级和农奴阶级的矛盾更加尖锐起来；各教派之间的斗争也伴随着农奴主内部的斗争而日益加剧；同时，在全国范围，蒙古族统治者的军事力量已形成威临各族、统一全国的局面。

1239年，蒙古族统治者驻西北一带的首脑阔端派遣多达纳波等率军攻入西藏，直抵热振寺和杰拉康寺，破坏很大，全藏震惊。次年，蒙军始撤。1244年，贡噶坚赞应阔端之邀前往凉州洽谈西藏地区归服蒙古事宜。贡噶坚赞先派其侄八思巴

(1235—1280 年）与恰纳多吉去见阔端，自己则与西藏各地首领联络协商归服条件等。1246 年到达凉州，次年与阔端相会。谈妥条件后，前后两次致书西藏僧俗首脑，宣传蒙古武力之强大，阐明蒙古对西藏降顺后之政策，规定了乌拉制度，指明要清查户口、进贡方物等，从而为加强祖国统一，民族团结，结束西藏地区 400 年的分裂割据局面，建立全藏性的政教合一的封建农奴制度奠定了基础，为西藏地区的安定和祖国的统一作出了可贵的贡献。

贡噶坚赞著述颇多，后人辑之为《萨班全集》。其中包括：《能仁教理明释》、《经义嘉言论》、《乐论》、《学者入门论》、《入声明论》、《词藏论》、《祈愿如来发大悲心》、《语门摄要》、《诗律花束》、《藻饰词论藏》、《因明库藏》、《医论八支摄要》、《法理通用学者入门》、《诗论学者口饰》、《嘉言宝藏论》（《萨迦格言》）等。内容涉及宗教（内明）、逻辑（因明）、语言（声明）、医学（医方明）、修辞、音韵、乐理等方面。不愧为淹贯三藏、学富五明的一代宗师。

《萨迦格言》共分 9 章，包含格言诗 457 首。其中作者用相当数量的诗篇阐明了自己的“为政”主张，即作者的施政纲领。

上文谈到，作者所处正是西藏地区封建势力分裂割据、迭相雄长、民不聊生、人心思定的时代。从萨迦昆氏家族来讲，自宝王买山建寺、锐意经营以来，中经三代四传，及至贡噶坚赞已有百年基业，形成雄霸一方之势，既是萨迦教派的掌教家族，又是后藏一带最大的农奴主集团。一身而二任，威势烜赫，声震全藏，与当时的蔡巴家族、止贡教派等同为西藏的重要政教实力集团。贡噶坚赞本人，不但是萨迦教派的首领，而且是昆氏家族在政治上有抱负的新兴农奴主阶级的代表人物，

同时又是著名学者，三位一体，名闻遐迩。他在格言诗中所阐明的为政治国之道，毫无疑问决定于他的这种阶级身份和社会地位。

贡噶坚赞主张以佛教治国，提倡和鼓吹政教合一的体制。格言诗中讲：

国王应遵佛法卫国护众生，
不然就是国政衰败的象征；
如果太阳不能消除黑暗，
那是发生日蚀的象征。[①]

世上国王虽然十分众多，
能照佛法护国的却很少；
天空仙境虽然十分众多，
象那日月光辉的却没有。

这类诗章，既是为萨迦、蔡巴等教派已经形成的集政教大权于一身的现实张目，也是为将来建成全藏性的政教合一的政权立本；强调佛教的神学世界观在意识形态领域中的统治地位和对政治的指导作用。这一点，对藏族社会发展的影响是极为深远的。

在以教治国的总前提下，贡噶坚赞提出施仁政的原则：

经常以仁慈护佑属下的君主，
很容易得到奴隶和臣仆；

① 本文所引诗篇据四川民族出版社《萨迦格言》藏文版翻译。

莲花盛开的碧绿湖泊里，
虽不召唤，天鹅自然飞集。

君长特别需要和蔼宽恕，
不宜因一点小事而发怒，
毒蛇虽然有宝贝，
有识者谁肯在它跟前住！

君长对自己的百姓臣属，
若能仁慈为怀以恩保护；
属下对君长的事情，
就会勤勤恳恳努力去做。

历来的统治阶级都交替使用怀柔的一手与镇压的一手来对付人民群众。所不同的是，有的善用软的一招，而有的又喜残酷的一招。对于新兴农奴主阶级的代表人物贡噶坚赞来说，他在解决当时农奴主阶级和农奴阶级这个社会基本矛盾时，则侧重于怀柔的一手。他在第六章的一首诗中讲到：

即使是秉性极为善良的人，
若总欺凌他也会生报复心；
檀香木虽然性属清凉，
若用力钻它也燃烧发光！

这里说的是官逼民反的道理，也是吐蕃王朝倾覆的根本原因。贡噶坚赞看到了9—10世纪奴隶、平民大起义的风暴，感觉到它的不可抗拒的力量，因此在另一首诗中说：“如果经常

虐待属下，君长就会走向灭亡!”基于这种认识，他吸取了前代奴隶主阶级的教训，提出了比较开明的政治主张。这说明他确是一个比较有眼光的统治者。尽管他的目的是为了巩固新兴农奴主阶级的统治地位，是以怀柔的手段，肯定阶级不平等的现实，以求得各阶级的和平相处。若能付诸实行，则客观上会起到使属民休养生息和安定社会秩序的作用。这对于遭受了400年战乱之祸的西藏人民和社会都是有好处的。

当然，还应看到，他宣扬佛法治国、政教合一，也有对百姓欺骗、麻醉的一面。这一面，越是发展到后期，危害越加严重。此外，还要看到，他也并不完全排斥使用残暴的手段：

对不驯顺的众生发慈悲?
制服他们只能用暴烈施为；
希望对自身有益的人们，
都用针灸来消除病危。

这就是说：如果农奴们不服管制，为了保卫农奴主本身的利益，那么，他就要动用暴力了！由此清楚地表明，贡噶坚赞的“仁政”，是在肯定阶级压迫、阶级不平等、农奴主阶级的绝对统治的前提下提出来的。一旦违反了这一原则，他便收起“仁政”，动用暴力了。

在经济方面，贡噶坚赞主张轻徭薄赋。他说；

君长不去侵害百姓，

收税也以合理途径；
白芸香树的浆液，

流得太多也会枯竭。

由于税民多，即使不极力收敛，
国王宝库也会一点一点集满；
蚁蛭、蜂蜜和月的上弦，
都是一点一点集攒圆满。

诗中指出：对百姓收税，不能采取“竭泽而渔”的方法，否则便会走向反面——税民逃亡而无税可收；如果纳税民户多了，即使每户少收一点，但总收入还是会多起来的。这也是他从前期奴隶主横征暴敛所得恶果中吸取的教训。

此外，他还提出了放布施：

对应奉祀者与属从，
要经常以布施聚拢；
对于献供和施食者，
从神到饿鬼都乐于护佑。

以布施召集，敌人也前来，
若不布施，亲友也远离开；
如果母牛的乳汁已流完，
虽强抓牛犊，它也要逃远。

这是讲：要以施舍少量财物的手段，招来众多的属民，从而增加税收对象，开拓聚敛门路。作者在另一首诗中讲：

贤者若想积攒钱财，

施舍少许更广招徕；
正象井水若要增涨，
需将井水舀出一样。

从宗教迷信讲，布施是习法求佛的重要手段，获取今生来世幸福的不二法门。诗中讲：

以施舍财物而布施度完成，
对方发怒则使己增添忍性，
对方满足了更使自己高兴，
所以说施舍是佛法最上乘。

关于宣扬“布施”的诗句，差不多每章都有，数量也很多。佛教中，“布施”是六种求得解脱的门径——六度之首，所以诗中说是“佛法最上乘”。“施舍”，对于剥削阶级来讲，是劝他们获得以小恩小惠收买人心的美誉，同时求得佛爷保佑，廉价取得进入极乐世界的门票；而对劳动人民来说，则是花言巧语的欺骗，超乎经济手段的剥削，使他们更加贫困而不悟。

总之，贡噶坚赞提出了一套在承认剥削制度合理、保护剥削阶级的根本经济利益的前提下，适当限制剥削数量，同时辅之以小恩小惠的收买拉拢的经济政策。如果能实行，在当时的历史条件下，这应该说是一种比较开明而进步的政策。

在治国用人方面，贡噶坚赞提出了选贤任能的原则：

如果委任圣贤当官，
事情成功幸福平安。

学者说：若将宝贝供于幢顶，
地方即可吉祥圆满。

智慧大臣以其公正，
能将君民事情办成。
善射者射击的利箭，
瞄准那里都能命中。

应该肯定贡噶坚赞提倡的选贤任能、治理国政的用人原则，比专靠高贵门第、世袭禄位而不学无术、昏庸无能之辈来掌权要优越。但是，不能不指出，贡噶坚赞对劳动人民是鄙视的。他说：

智弱者即使聚集很多，
也不能把大事业做成；
虽把很多籽姜草捆成束，
也不能把屋架支撑住。

贡噶坚赞还极力宣扬佛教的宿命论观点：

一棵杆上生长的草，
风吹十方天涯海角；
正象共同降生的人，
命运各异高低区分。

这是说，由于各人前世所作的“业”不同，因而今生有了高低、贵贱等等的区别。又如：

哪个有情和哪个有联系，
全是前生宿业所注定的。
请看鹫鹰要背负土拨鼠，
水獭要向猫头鹰献供物。

藏族传说：秃鹰要背着雪猪子飞；水獭捉了鱼要献给夜猫子吃。贡噶坚赞借此宣传一切有情（生物）之间的关系，都是前生所作之“业”决定的，是不能改变的。农奴要供养农奴主，要受农奴主的剥削和压迫，也和上面举的例子一样，都是前生命中注定。他还说：

虽然努力去做一切事情，
却要靠福气的力量完成；
商人在大海找不到的宝贝，
却收存国王的宝库之中。

这是说，国王库中之所以装满财宝，是因为他有“福气”。这“福气”又是他前生作了善业而积德的结果。

像这样宣扬宿命论思想的诗，在《格言》中为数很多。显而易见，这是美化剥削阶级，为其剥削行为和贪婪、残暴的阶级本性打掩护。而对被剥削的农奴和奴隶则是在进行诬蔑，说他们所以贫困和受苦，是由于前生作了坏事，今生应得的因果报应。因此，只能心甘情愿地忍受，否则，来世将遭受更大的痛苦。

二

贡噶坚赞在《格言》中，还提出了为人处世之方。

1. 作为一个著名的学者，他在《格言》中用很多诗章论述了学习问题，赞美好学不倦，批评懒怠不学。如：

愚人以学习为羞耻，
学者以不学为羞耻。
因此学者即使年老，
也为来生学习知识。

这是讲好学不倦直至老死。又如：

学者学习的时候受苦，
若处安乐哪能博通今古。
贪图微小安乐的人，
不可能获得大的幸福。

这是说要刻苦学习才能有所成就，要经历困苦才能获得幸福。

还有提倡虚心学习不耻下问的：

学者的知识虽然广博，
对别人的少许知识也要学取
只要这样长期坚持下去，
很快就会通晓一切知识。

格言即使出自小孩，
学者也要全部学来。
虽然是野兽的肚脐，
也要把麝香来割取。

诗中讲，只有不以多而弃少，不以长而轻幼，才能百尺杆头更进一步。诗人之所以能成为受人们景仰的大学者，与他不耻下问的精神是分不开的。

此外，还有讲学习贵在坚持的；学习要既博且专，不能样样通而又样样稀松的；学习须求良师指导的，等等。

《格言》还从反面批评了不好学的行为：

以没有智慧为借口，
愚者不把学识追求。
其实正因为没有智慧，
愚者才更要勤奋百倍！

诗中所说的“智慧”、“勤奋”，自然是属于佛教六度的。其学习内容，不用说也是佛教了。所以作者明确地将之归于“宗教”这一章。但是诗中所说的越是天赋较差，越要努力学习的道理，则是正确的。汉族谚语中说；“人一之，我十之；人十之，我百之”，“笨鸟先飞”，都是同一道理。

不审度有益与无益，
智慧与听闻也不习。
只顾为饥饱而奔走，

真是没毛的猪一口！

话虽然说得难听一些，但指出应努力学习有用的知识，用意是对的。

贡噶坚赞在格言诗中，把好学不好学的问题提到了很高的位置，作为区分人的贤愚、善恶的重要标准之一。这和他是一位大学者，一个具有进取精神的新兴农奴主阶级的代表人物的社会地位是分不开的。尽管他所提倡的好学中，掺杂着宗教灰尘，但是，毕竟也包含着其他方面的丰富的合理内容。与当时某些只知花天酒地，在荒淫腐朽中虚度时光的统治者，是不同的。

2．赞美谦虚谨慎，批评骄傲自满。如：

学问小的人自大傲慢，
学者为人和蔼而自谦；
小溪经常大声喧嚣，
大海何曾常常吵闹！
如果过于骄傲自大，
痛苦就会接连降下；
听说因为狮子太傲慢，
故被狐狸役使背重担。

论说谦虚谨慎和骄傲自大的诗篇还有若干首，他从谦逊的表现、条件、重要性及益处和骄傲自满的表现、根源及危害等等方面，进行了分析和阐述，极力提倡谦虚精神。这是非常可贵的。

3．赞赏改正过错，批评诿过于人。如：

哪怕是小恶圣者也要抛弃，
卑贱者对大过也不肯丢弃；
奶酪有了微尘就需要清除，
青稞酒却要特别投以酵母。
正人君子注意自己的缺点，
邪恶之人专找别人的毛病；
孔雀注意察看自己的翎毛，
猫头鹰却给别人以凶兆。

这是叫人要注意观察自己的缺点错误并加以改正，而不要诿过于人。

对于自己的缺点和错误，
即使是学者也很难领悟。
如果很多人都对我指出，
就应该承认自己有错误。

要改正缺点错误，首先要认识缺点错误。但一般人往往难以办到这一点。怎么办呢？作者提出了求教于众人，听从“舆论”的方法。这是很高明的，也是难能可贵的。

4. 提倡独立思考，批评盲从和莽撞从事。如：

学者自己会观查思考，
愚人却跟在别人后面跑；
老狗汪汪叫的时候，
别的狗也无故跟着叫。

对智者虽然加以欺哄，
他对事物也不会发懵；
蚂蚁虽然没有眼睛，
却比有眼者更快捷。

对于任何事物都要加以观察和分析，经过独立思考并做出自己的判断，从而做出合乎实际情况的处理，这确实不是容易的事情。

5. 颂扬临危不惧、坚定不移，贬斥动摇不定、反复无常。如：

山岳无论如何也不动摇，
圣者和山岳一样牢靠；
如柳絮被微风吹摆相仿，
卑贱者的行为变化无常。

尊者哪怕危及生命，
怎肯抛弃善良本性。
黄金虽然经受烧锻，
它的颜色不会改变。

6. 提倡集思广益。如：

聪明人哪怕对小事情，
也经常商量着去执行。
成功了自然没话可说，

即使不成，也是美德。

哪怕自己已经很好地知晓，
所有的事也要商量着办才好。
如果哪个人不喜欢与人商量，
那就和拿钱去买后悔一样！

诗中提出对于所有的事情都应与别人商量着去办，它显示了作为新兴农奴主阶级的政治家，贡噶坚赞所具有的民主思想。他还指出：

两个智者共同商量讨论，
就会产生更高的智慧学问；
姜黄和硼砂二者调和，
就会产生另外一种颜色。

这表明作者认识到集思广益的好处，并愿意发挥众人智慧的领袖风度。

7．揭露狡诈欺骗。如：

坏人开头用甜言诱人亲昵，
当人麻痹时便加以诈欺；
请看渔夫诱之以钓饵，
鱼儿便受骗被杀死！

诗人揭露了狡诈之人的甜言蜜语背后所隐藏着的自私和害人目的，启发人们不要受骗上当。在另一首格言里，诗人指出

狡诈者对人们的危害：

诡诈者以其恶劣行为，
使人们很快破败衰微；
那顽劣又粗野的大象，
不是很快把东西摧毁?!

8. 告诫人们要谨言慎行。如：

多说是获得灾难的原因，
不说是离弃灾祸的根本；
鹦鹉因为会说被笼中囚，
哑口的飞鸟却安乐自由。

触及对方要害的话，
哪怕是敌人也别说他；
就象山岩的回音一样，
对自己立刻就有回答。

这是劝人要少说话，更不要揭人痛处，以免对方报复。与汉谚："祸从口出"、"骂人别揭短"等是同一种用意，都是"明哲保身"的处世哲学。

此外尚有主张与贤人结交，提倡"己所不欲，勿施予人"，告诫要防微杜渐，提醒应量力而行，以及莫要轻信别人等等。在为人处世方面，格言中涉及的面极为广阔纷繁，这里很难一一举出阐明，只能择其大端，略加叙述，难免挂一漏万了。

三

作为一个教派的重要创始人和“以佛法治国”的政治家，贡噶坚赞在格言诗中还大力地、系统地宣扬了佛教的基本观点。在前面，我们已经谈到作者宣扬的宿命论和布施的观点。下面再从其他方面略加阐述。

1. 劝人崇佛行法的

能修今生来世安乐者，
方为聪明智慧有根人；
达娃王子用他的智慧，
拯救了禅桑的来世与今生。

2. 宣扬人生是苦海的

此身是苦海的容器，
就象是自己的怨敌。
如果智者善用此身，
则成为幸福之根本。

讲人生短暂无常，老病诸苦缠身的：

人们短暂的一生之半，
夜间睡梦如同死去一般；
再加老病等各种痛苦，
安乐的时间还没有一半。

以上是宣扬“人生是苦海”的内容，是佛教的基本观点之一。佛教认为人生有生、老、病、死等四大痛苦。还有“爱别离苦”、“怨憎会苦”、“求不得苦”和“五取蕴苦”等，总称“八苦”。要言之：人生如苦海，苦海无边。只有奉行佛法，离弃人间，超脱轮回，才“回头是岸”，跳出苦海。这种悲观厌世的人生观，从本质上讲，是看不到前途的没落阶级的人生观。贡噶坚赞正是企图用这种消极的人生观来麻痹劳动人民的斗志，使他们走上逃避现实的歧途，以达到加强统治的目的。

3．劝人修忍戒怒的

要想消灭自己的敌人，
就要专门克服嗔恨之心，
从无始的世间轮回起，
嗔恨的危害无穷无尽。

如果想摧毁一切敌人，
要杀又哪儿能杀得尽?!
只要克服自己的嗔恨，
也就是一下杀死全部敌人。

佛教把“嗔”当做“三毒”之一，所以必须加以克服。克服的办法就是修忍。一切忍为上，哪怕对剥削、压迫、杀戮，对冤家敌人也都要坚守一个“忍”字，只有这样才能到达苦海彼岸的佛土。所以忍也被列在六度之中。这便是作者教导人们的“圣道”。

4．贡噶坚赞作为统治阶级的代表人物，他对所谓的“卑

贱者”、“低微者”、“愚者”等等下层群众是抱有很深的阶级偏见和歧视态度的。如：

卑贱者即使有善行，
那也是虚伪的行径；
水晶即使涂上宝色，
遇水便会露出原形。

这是说凡是卑贱的人，都是犯罪行恶者，他们不可能有善良的行为和品德。即使有了什么善行，那也不过是虚伪的造作而已。又如：

愚人哪怕很好地完成了事情，
只不过是侥幸而非有意做成；
虫子的唾液虽然成了丝线；
但并非它善于纺织所使然。

只要被作者认定了是愚人，那么，你即使很好地完成了事情，那也不过是碰运气而已，也不是你做出来的成绩。因此他说：

供奉要献给高贵至尊，
若献给卑贱者则是罪根，
奶子对人虽然似苦露，
若喂毒蛇则使之更毒。
对卑微者如果太过赞扬，
以后他会把你凌伤；

如果往天上扔脏东西，
就会落在扔者的头上。

对卑微者、低贱者、愚人等等，既不能赞扬，更不能供奉，而只能压迫、剥削、歧视、愚弄，这是剥削阶级的一贯主张。

四

上面论述了《萨迦格言》的主要内容，本节谈谈它的艺术特点。

1. 生动形象的比喻。在诗中，贡噶坚赞长于运用人们日常所接触到的各种事物，如：日月星辰、山河平原、花草树木、飞禽走兽以及吃饭喝水、骑马射箭、害病吃药、酿酒制酪等引做比喻。

富贵之时皆朋友，
一旦变穷都成仇；
海中宝洲远道聚，
大海干时谁也丢。

藏族传说大海之中有宝岛，所以很多人都甘冒生命危险前往海中取宝。但当海枯宝尽之时，则人人抛弃。诗人借此比喻人间的世态炎凉，趋富嫌贫的行径，很贴切，也很生动。全诗四句，前两句是本意，后两句是比喻。它在藏族的文艺学和修辞学著作《诗镜》中属于“对举喻”类，这是贡噶坚赞在格言

诗中用比喻的重要形式。它使深奥刻板的说教，具有了活泼的形象，达到深入浅出、易于理解的目的。诗中所用比喻，一般都准确精到，入丝扣理，说明作者对客观事物观察细微，能抓住实质，并形之于笔墨，达到自然而流畅的境界。

2. 作者还将不少故事和典故引入诗中以阐明道理。如：

> 学者在学者中显俊才，
> 愚人对学者怎能理解!?
> 檀香虽然比黄金还珍贵，
> 请看愚人却烧成炭来卖!

诗中所引寓言内容讲：一个人卖檀香，久而不能售出，见他人卖炭很快脱手，便将自己的檀香也烧成炭，以求速售。格言中引入这则寓言，借愚者不知檀香木之珍贵以讽喻愚者不了解学者之可贵可敬。又如：

> 学者自己会察考，
> 愚者跟随传言跑；
> 老狗汪汪吠叫时，
> 众犬无故跟着嚎。

这首诗的注解故事说：一只小兔在山上的湖边树下吃草。忽听“咕冬”一声，小兔吓得飞快逃跑。别的野兽问它，它答道““不好，不好，咕冬来了!”其他兽类不细问情由，也先后随之奔逃。最后遇到狮王，追根究底，小兔领着来到湖边察看。恰好树上掉下一个果实落入湖中，“咕冬”一声。大家才知究竟。作者借此批评了不调查研究和盲从的行为。

这些故事和典故流传很广，尽人皆知，引入诗中以阐发道理，使内容活泼，形象丰满，给人留下深刻的印象，久久不会忘记。

3. 鲜明的并列对比。作者在全诗集的篇章里，列下了"观察智者"与"观察愚人"；"观察上流行为"与"观察恶劣品行"等两两并列对比的章节，把要褒扬的人和行为归在一起，把要贬斥的人和行为放在一堆，从整体上加以比较。其中很多诗篇都可以两相对照着读。如：

> 愚人的学问挂嘴上，
> 智者的学问腹中藏；
> 禾秸浮在水的表皮，
> 宝贝放在水面也沉底。

诗中"愚人"与"智者"，"禾秸"与"宝贝"两两相比；"挂嘴上"与"腹中藏"，"浮在水面"与"沉入水底"双双对照，好坏鲜明，抑扬自显，可谓得臧否之妙传。再如：

> 圣者常把自己缺点找，
> 坏人专把别人毛病挑；
> 孔雀观察自己的翎羽，
> 枭鸟却对别人放恶兆。

对比的手法，贵在摆事实，讲情况。虽不发表议论，却能获得不褒自扬，不贬自抑，善恶自明，美丑自见的艺术效果。作者在这方面确实达到很高的成就。

4. 引民谚入格言。作者还善于借鉴和汲取民间谚语的内

容和手法纳入格言，成为格言的有机组成部分。如：

> 要尽量隐蔽自己的行为，
> 如果显露出来就会倒霉；
> 猴子如果不舞蹈跳跃，
> 脖颈上怎会拴上绳套?!

与藏族民间谚语“猴子把戏多，乞丐手中落”[①] 比较起来，格言的后两句，看来是谚语略加改变的引用。又如：

> 当初刚接触的时候；
> 说不准是敌还是友；
> 食物不消化变成毒害，
> 掌握了毒性可做药材。

这与藏族谚语“如果善泡制，毒也变成药”的民间谚语是一脉相通的。

作者对于民间谚语和故事的引用，使得格言较接近于群众，为群众所喜闻乐见。

据后世《格登格言》著者苏纳扎巴（1478—1554）讲，《萨迦格言》是贡噶坚赞从一些印度学者的同类著作中选辑而成的。他举出的书目有：《百智论》《智慧树》、《益世格言》（或译《众生养育滴》）（以上龙树著）、《颂藏》（日藏著）、《百句颂》（胜欲著）、《修身论》（杂纳呷著）、《修身论》（摩苏如刹著）等。从笔者查对的情况看，贡噶坚赞写作格言诗时，确

① 谚语引自四川民族出版社出版的藏汉对照《藏语谚语》。

曾参考了以上各种格言诗作。其中全诗相同和一半相同的格言，约占《萨迦格言》的六分之一多一些，不足一百首之数。其他则是贡噶坚赞的创作。因此，不能说他只作了选辑工作，而应该承认是他的创作。而且在他的影响下，后世有《格登格言》、《水树格言》、《国王修身论》以及《天空格言》、《火的格言》、《土的格言》等格言诗集先后问世。

总之，贡噶坚赞继承吐蕃时期以来的格言诗的传统，汲取民间文学的营养，借鉴印度某些作家的同类型作品，创作了藏族的独具一格的格言诗，以其丰富的内容和多彩的艺术技巧，获得藏族人民的传颂，给后世以很大影响，开创了作家格言诗的先河，数百年来承继不断，在藏族文学发展史上，作出了重大的贡献。

藏族传记文学的一颗明珠

——《米拉日巴传》

《米拉日巴传》是一部传记体的文学作品，又是一部研究藏族历史、宗教、政治、经济和社会面貌等问题的重要著述。所以，它不但在藏族内部广为流传，影响深远；而且在全国也受到重视，解放前便有了汉文和蒙文的译本。同时，在国际上也为各国研究藏族历史、文化、宗教的人们所瞩目，早已有了英、法、日等文字的译本，成为有世界意义的作品。本文打算只从文学角度就其写作的历史背景、作者意图、作品的思想内容和艺术技巧等方面，谈谈自己的粗浅看法。

一

藏族社会，到了14—15世纪，封建农奴制度经过三四百年的发展过程，已经巩固下来。西藏地区的各派政治势力，也经过若干代孜孜不倦的经营，基本稳定了对各自地盘的统治。在这样的基础上，封建农奴主阶级的生活更加奢侈腐化了，对人民的剥削压迫更加残酷了，统治阶级内部的争权夺利斗争和不同割据集团之间的争夺地盘和势力范围的战争也日趋激烈。这一时期中，佛教各派别的统治阶层，有的本身就是大农奴主

集团，有的则与不同的农奴主集团勾结起来，沆瀣一气，鱼肉百姓，过着花天酒地、糜烂不堪的生活，为黎民百姓所侧目。因此，他们所宣扬的那套欺骗、迷惑人民的佛教，也呈现出“颓废萎靡”之相。在这样的历史情况下，为了挽救宗教的衰败局势，使之更好地起到为农奴主阶级服务的作用，宗喀巴（罗桑扎巴，1357—1419 年）适时提出了对宗教的“改革”，要宗教徒严格地遵照佛教经典和戒律所规定的要求的去学法和修行，从而创建了格鲁派。在这样一场宗教“改革”活动中，交织着各个不同政治势力集团和各种不同教派之间的错综复杂的矛盾和斗争。因此，作为噶举派的代表人物之一，稍晚于宗喀巴的桑吉坚参也为振兴佛教、光大噶举派而奋起奔走。

桑吉坚参（1452—1507 年）生于后藏娘堆地方的扎西喀呷。其父桑吉拜登是一个诵持密咒者。桑吉坚参生后，先是取名却吉伦保。7 岁时，从噶举派大堪布贡呷桑吉受沙弥戒，始取法名桑吉坚参，后来又曾随萨迦派大师云登甲错习学萨迦派法要。桑吉坚参自幼崇敬噶举派第二代祖师米拉日巴。他以米拉日巴为楷模，隐迹高山岩窟，潜心苦修，“得道”之后，遍游西藏各地，远及友邦尼泊尔，所到之处，广收徒众，宣扬佛法，受到当时各地统治者及一般佛教信徒的敬仰。他平日化缘度日，生活清贫，行为怪诞，异乎常人，因获“后藏疯子”的名号。实际上，他的“疯态”，正是他愤世嫉俗的一种表现形式。

自 11—12 世纪教派林立以来，各教派为了扩大影响，伸张势力，骗取群众的信仰与拥戴，常常将本教派中比较有成就、有名望的喇嘛生平，加以渲染神化，撰写成书，作为典范，大肆宣扬。桑吉坚参于是也比照前贤，趋附时尚，撰写了本教派创始人玛尔巴和米拉日巴等人的传记。其中尤以《米拉

日巴传，流传广远，影响弥深，为当时和后世所传诵。

二

《米拉日巴传》中说：米拉日巴（1040—1123年）家原是富户。米拉日巴7岁时，父亲去世，只剩他和母亲、妹妹三人。孤儿寡妇，无依无靠，于是伯父、姑母趁机侵吞了他们的财产，并将他母子三人赶出家门。后来，米拉日巴在母亲的督促下，学会咒术，将伯父一家及助恶亲邻共三十五口压死在塌屋之下，伯父、姑母仅以身免；又降冰雹击毁全村庄稼，报了冤仇，泄了母恨。

但是，米拉日巴却深感自己杀人毁禾，造孽非浅，悔恨莫及，乃投当时佛教大译师玛尔巴求习佛法，以消罪愆。后来，学得法要，遁迹山林，潜心修习。最后获得所谓“即生成佛”之“正果”，乃遍游西藏各地，收徒传法，成为噶举教派的一代宗师。

传记作者桑吉坚参正是利用米拉日巴坎坷凄苦的一生和他所走的修习佛法的道路来宣扬“人生是苦海”、“人生无意义”、“只有出家修佛才是惟一解脱的道路”等佛教的厌世思想和唯心主义教义。作者在传中明确提到：“为了给那些口说积聚福德，而实际却不按正法经教行事的王者、大臣、宦门豪吏以至平民百姓；那些虽按经教修法，但却不知实践深奥之要义，而只满足于词语之泡沫者；以及那些虽已获得即生成佛之法宝而到彼岸，但尚需使其善业清净之格西等，以尊者喜金刚[1]的传记作为楷模；对于那些贪求五欲和人生者，作为苦修的楷

[1] 喜金刚，即指米拉日巴。

模；对于那些安于散逸者，作为专心修习的楷模；对于那些怀疑即生成佛之妙法，而不愿实行深奥之修行者，作为已经成功之范例，引之相信正法真谛。”因此撰写这部《米拉日巴传》并付之印刷，广为散布和流传。由此可见作者总的写作意图，显然就是用米拉日巴“苦修妙法”，“即生成佛”的“典范事例”来教导人们，使人们敬信佛法，出家修行，以求解脱。所以传中，特别是后半部分，大量宣扬了佛教的唯心主义思想。如当米拉日巴从玛尔巴学得秘法，返回家乡探视母亲和妹妹时，只见家屋倒塌，母亲死去，肉烂骨枯，而妹妹不知流落何方，因此更觉“轮回世间决无意义”，便唱了一首厌世修法之歌。歌曰：

“……

总之世间所有一切法[1]，
无常、不固、变化而逝去，
特别轮回之法更无实[2]，
作彼无实事业者，
去修实在佛正法。
当初父亲在时儿我无，
如今儿在父却逝，
即使父子相会亦非实，
儿我要修实在的佛法，
要到马齿白岩窟修行。
母亲在时儿不在，

① 此处的“法”，指世间万物。

② 无实，指对解脱无实际意义。

儿归来时老母逝，
即使母子相会亦非实，
儿我要修实在的佛法，
要到马齿白岩窟修行。
妹妹在时兄不在，
哥哥来时妹流离，
即使兄妹相会亦非实，
我要去修实在的佛法，
要到马齿白岩窟修行。
正法在时无承传，
承传来时经书湿，
即使二者相聚亦非实，
我要去修实在的佛法，
要到马齿白岩窟修行。
房屋存时主人无，
主人归来房坍颓，
即使主归屋存亦非实，
我要去修实在的佛法，
要到马齿白岩窟修行。
良田在时主人无，
主人来时田荒芜，
即使主归田在亦非实，
我要去修实在的佛法，
要到马齿白岩窟修行。
家乡父产田屋等，
皆是无实轮回法，
有情谁喜无实法，

瑜伽引者我要修解脱。”

这首诗歌中所描绘的米拉日巴一家的命运：父母子女不能相聚，妹妹流落他乡，田园荒芜，墙倒屋塌，家破人亡，一片悲惨景象。这在11—12世纪战乱频仍、纷争不息的时代，是极其普遍、具有典型意义的。当时的广大黎民百姓，也正遭受着和米拉日巴一家类似的命运。虽然他们各家所遇到的具体事件可能千差万别，但是，总括起来，却共同构成一幅千家受苦、万民逢难的广阔的时代画卷。正如一首藏族民歌所倾诉的：“白鹤在雪山绕了三转，扑扑翅膀飞回来，为了寻找温暖；我在拉萨流浪了三年，带着木碗走回家，为了看望亲人。可是啊，阿爸支乌拉去了，阿妈饿得病倒了，留下的弟弟妹妹，也当小奴隶去了。”两首诗歌，同样反映了广大劳动人民遭罹战祸、挨受剥削压迫或其他灾祸而陷入悲惨境地的社会真实。这一点，正是《传记》能够获得人民的共鸣，《传记》中的主人翁米拉日巴一家的不幸能获得人民同情的根本原因之一。但是，在《传记》的诗歌中，对这种凄惨的、不合理的社会现实，作者并没有去探索和揭示其深刻的时代、社会和阶级的根源，更提不出正确的解决办法，而是借这场社会悲剧，散播了腐蚀人民思想的消极人生观。作者在这首七段体的诗歌中，每段都以“无实”也就是“没有实际意义”为中心思想，大肆宣传“人生如幻，万事皆空”的佛教的消极人生观；然后，在每段中，又以“去修实在的佛法”为归结，教导人们只有抛却红尘，遁迹山林，苦修佛法，才是惟一正确的出路。这种思想，对于当时身受颠沛流离之苦，挣扎在死亡线上，而又不知其社会和阶级根源，找不到出路和归宿的人民群众来说，无疑是麻痹其意志的鸦片，引导他们走向逃避现实的消极道路。

又如：一次，米拉日巴要迁移苦修地点时，他把仅有的煮荨麻的陶罐背在背上，走出马齿白岩窟。在窟前脚绊石上而摔倒，罐柄断了，罐落地上，去拣拾时，罐已破碎。破罐中剩余的荨麻，久而久之，也结成罐形，又圆又绿。他便领会到，这是显示一切有为法[①]，皆是无常，使他更产生了厌离尘世之心，于是唱道：

“陶罐现有又现无，
例证有为皆无常，
更示人身亦无常，
因此瑜伽米拉我，
应无散逸苦修行。
我的财产唯此罐，
如今罐破是上师，
宣示无常之法真奇哉！”

这里宣扬的是“人生无常”的佛教道理，也是消极的思想。像这样的内容，书中是很多的。这都是和作者的历史局限性、他身为上层宗教徒以及他的写作目的分不开的。我们应该加以分析和批判。

三

作者的著书目的虽然在于鼓吹佛法，但是，由于传记取材于社会，并立意在按佛教的“人生苦海”观点揭示其痛苦面，

① 有为法，由因缘和合所产生的事物。

所以便触及到当时社会的某些实质性问题，从而使传记具有不少积极的思想内容。首先表现在作者对侵吞米拉日巴财产的伯父、姑母的揭发。如书中明白指出：伯父、姑母原来本是依靠米拉日巴父亲的大力扶持才富裕起来的。米拉日巴的父亲一向把他们当做亲人，所以临死时才把米拉日巴母子和家产托付他们照管，等米拉日巴长大成家后立即交还。米拉日巴父亲死后，伯父、姑母将财产各取一半，声称："我们轮流养活你们母子。"但是实际上，米拉日巴母子三人不但毫无财产，而且，"当夏天干农活时，便去当伯父的劳役；冬天纺织羊毛时，又去当姑母的奴婢。吃狗食，干驴活。穿的衣服破烂不堪，用茅草绳子当腰带系着。整天不停地干活，手脚都破裂了。由于衣食粗劣，以至面黄肌瘦，憔悴不堪。看到或听说他们受苦的人，都为他们的不幸流泪，并责骂其伯父和姑母。

这段文字先写米拉日巴父亲的善良忠厚，对伯父、姑母的尽心帮助；后讲伯父、姑母对米拉日巴母子的奴役和虐待，徐徐展开，初步描述了伯父、姑母忘恩负义、以怨报德的行径，揭开了矛盾斗争的帷幕。

接着文章把矛盾和斗争引向第一次高潮，从而对伯父、姑母作进一步的暴露。书中写道：等到米拉日巴成人时，母亲请了以伯父、姑母为首的亲族和邻里友好，特别是熟知父亲米拉慧幢的遗嘱的人，开了一个丰盛的宴会。宴会中，母亲请舅父把父亲的遗嘱读了一遍。然后母亲说道："遗嘱的内容，在座的老人们心中全都清楚，因此无需细讲。总之，以前孩儿的伯父、姑母对我们母子三人予以照料扶持，我是铭记在心。如今，我的儿子和载赛已到成家的年龄，因此，请将托管的财产交还，以便迎娶载赛，并遵父亲遗嘱，使儿子继承父亲财产。"

在这样大庭广众之下，人证物证面前，按理说，伯父、姑

母是应该交回财产的。但是，他们却说：“‘你的财产吗？在什么地方？当初，米拉慧幢活着时，房屋、土地、黄金、松耳石、犏牛、马、牦牛、绵羊等，都是我们借给他的。他死时，是物还原主。属于你的财产，一厘金子、一把青稞、一两酥油、一条绸缎头、一头刚生下的牲口，我都没有看见过。如今，你还这么胡说。你的遗嘱是谁写的？’……说着，哼的一声，从坐垫上忽地站起来，一弹指，一抖衣襟，以脚顿地，喝道：‘若不好好想想，连这房子，也属于我！你们母子给我滚出去！’边说，边对母亲拳打脚踢，用衣袖抽打我兄妹二人。……”伯父、姑母说：“‘你的财产嘛，我这里没有！即使有，也不给！你们母子，若是人多，可来打架，如果人少，可放咒术！’说完，扬长而去。……”

这两段文字，细致而深刻地揭露了伯父、姑母忘恩负义，仗恃人多势众，欺凌孤儿寡妇，当众说谎，无赖霸道，侵吞别人财产的卑鄙嘴脸。揭示了在阶级社会中，强凌弱，众暴寡，“强权就是真理、”“有钱便似王者”的没有公道和正义的不合理的社会本质。同时反映了11—12世纪藏族社会从奴隶制向封建农奴制过渡期间平民阶层分化的一个侧影，从而揭示了那些豪门巨富完全靠坑蒙拐骗，巧取豪夺等无耻手段发家致富的真实过程。字里行间显露出作者对米拉日巴母子的深切同情；对豪强霸蛮、不顾廉耻的伯父、姑母的憎恶，并给以无情的鞭笞；在后来的结局中，又极力渲染米拉日巴母子终于报仇雪恨，给伯父、姑母以应得的惩罚等等。这些都充分体现了人民大众的爱憎和愿望，反映了贫弱者的反抗斗争精神。因此，赋予了这部作品以强烈的人民性。

此外，作者在传记中，对那些宗教上层的欺世盗名的行为和奢侈腐朽的生活，也进行了揭发和抨击。如写妹妹贝达和米

拉日巴关于罢日译师的一席对话：

"……妹妹对我说道：'哥哥，你的法，口中没有吃的，身上没有穿的，实在是耻辱。这么赤身露体，也不成体统，现在请你用这块氆氇做一件下身围罩。我见有一个修法喇嘛，名叫罢日译师，下坐重茵，上张伞盖，身裹锦绣，香茶美酒交饮，众多徒弟口吹法螺，召聚多人，收受不可思量的供养财物。因此，他的眷属亲族全都蒙受利益，威势赫赫，夸示于人。那才真称得上是一位好的修法者啊！……'我对她说道：'贝达，不要这么说！你们认为我没有衣服，赤身露体，觉得可耻。但是，我的这些，是大家所都有的，我以之为满足，并以之求法，决没有什么可羞耻的。特别是这些都是从母亲一生下我就具有的，更没有可耻的道理。比起那些明明知道是罪恶，而却毫不戒忌，扰乱父母之心，虚靡盗窃上师和三宝的法财，为了达到自己的欲望，玩弄种种恶劣欺诈的手段，以损害众生。这种人，既害自己又害他人。他们才是天神正人所共耻者，今生来世所共耻者哪！'"

文中所说罢日译师，就是当时萨迦派显赫一时的人物。这段话，以他为代表而对那些高僧大德假借宗教之名，以欺骗世人、鱼肉百姓的伪善面孔和可耻行径，给以辛辣的讽刺，无情的鞭笞。这正是作者借米拉日巴之口，针对自己所处时代，佛教徒腐败糜烂的生活，寡廉鲜耻的行为，颓萎不振的风气，而发的感慨和议论。先以妹妹的羡慕与赞扬，显示其表面的烜赫不可一世；后以米拉的卑视与批判，揭穿其内里的卑鄙龌龊。一扬一抑，手法颇为巧妙。

再如对格西杂朴巴的揭发："在真地的顶玛村，有一个名叫杂朴巴的佛教师。他是一个格西，富有财产，势力豪强。他对米拉尊者表面虽作出恭敬的样子，但是内心却十分嫉妒。……他

有一个姘妇，便把自己的一块大松耳石许给她。叫她把毒药放在酸奶里，到尊者的住处去供食。尊者明白，她若不先得到松耳石，下毒之后，便得不到了。就对她说：‘我这次不吃你的供食，以后再拿来，我就吃了！’她听了心想，‘恐怕尊者知道了吧！’于是又怕又羞地回去，对杂朴巴说了事情的经过。这时杂朴巴将松耳石给她，叫她再去下毒。她表示：‘我不要你的松耳石。我很害怕，我是连去也不愿去了！’杂朴巴却再三逼她说：‘现在你去给他吃这有毒的酸奶。如果事成了，我们从前本已发生关系，今后，正如俗话所说：蒜多吃少吃一样有味，索性咱俩做了夫妻。到那时，不但这块松耳石，就是内外财产，也都由你掌管，同甘共苦。因此，咱们俩是有罪同犯，你竭力去干吧！”

这段文字描绘了杂朴巴豪霸一方的情景；揭示了他对米拉日巴外示恭敬、内怀嫉恨的虚伪嘴脸；指出他的淫乱生活；特别着力刻画了他自己没有本领和勇气与米拉日巴正面相抗衡，却用哄骗、胁迫、利诱等手段，一再强逼其姘妇去暗中毒害米拉日巴的卑怯、阴险、狠毒、下流的行为。用笔之深，真是入骨三分！把杂朴巴之流身上披的那层金灿灿的袈裟彻底撕掉，还其以赤裸裸的本来面目。

不论是罢日译师，还是格西杂朴巴，他们的行径，在当时的宗教上层中，是极为普遍的。它明白地揭示了宗教上层剥削人民、欺骗群众的本质和他们鄙卑无耻、阴险毒辣的真实面目。他们的形象具有典型意义。就是到了后世，仍有着代表性。所以对他们的揭发和批判，便含有深刻而丰富的社会意义。

书中还极力赞扬了米拉日巴为求佛法而不怕劳苦，忍受凌辱打骂，坚持百折不挠，不达目的誓不罢休的精神。如：玛尔

巴让他修房子，三次修起，三次拆毁，并将土石搬回原处。脊背、臀部都磨破长疮，脓血交流，吃尽苦头；为求灌顶多次挨骂受打；想到灰心处，屡次想自杀。书中以相当的篇幅，叙述了米拉日巴长期遭受玛尔巴奴役、打骂和驱赶的详细情节，从而表现了米拉日巴求学佛法的迫切愿望和坚毅不拔的决心。后来得法修行时，也是过着吃野菜度日的生活。书中写道：有一次几个猎人来了，见他穿着麻布袋子，用草捆在身上，以为他是鬼，后来知道是米拉日巴，便向他讨点吃的。米拉日巴说没有适合他们吃的东西。"他们说：'你吃什么，给我们就可以。'我答：'那么，你们就生火煮荨麻吃吧！'他们便生火煮荨麻。又说：'给点酥油放里面。'我答道：'有酥油，食物就有营养了。但是，我没有酥油，已经好几年了。请以荨麻代酥油！'又说：'那么，给点佐料。'我说：'如果有佐料，食物就鲜美了。我没有这个，也已经好几年了。也请以荨麻代之！'他们说：'那么，无论如何，盐总不会没有吧！'我说：'如果有盐，食物就有滋味了。我没有这个，也已经好几年了。也请拿荨麻代替吧！'……"

这段对话写得很有风趣。用一连串"请以荨麻代替"的答话，把米拉日巴极端贫苦的生活情景形象而生动地展现在读者面前。

当然，米拉日巴苦修的目的和他那种独坐洞中，不事生产，弄得骨瘦如柴、赤身露体的极端作法，都是不可取的。但是，他那种为了既定目标而艰苦卓绝、锲而不舍的精神，不是很值得我们借鉴吗！

书中还写了由于米拉日巴贫穷无钱，不能像富甲一方的鄂顿法身金刚那样给玛尔巴供上黄金、松耳石、绸衣和大群的牲畜，以求佛法，所以米拉日巴便要给玛尔巴做长期的苦役。作

者在书中虽然解说这是玛尔巴上师为了考验米拉日巴学法是否心诚。但是，实际上反映了当时要想学佛法，便要向上师奉献大量黄金、钱财的社会风气。像米拉日巴这样的贫穷之人要想学习佛法，是极其困难的。他为学法，倍尝辛酸苦楚便是活生生的例证。再者，他的受苦，客观上反映了在旧社会，穷苦人为奴为仆所经受的残酷虐待和非人生活。因此，也有着一定的典型意义。

四

《米拉日巴传》主要以师徒问答的形式展开情节。全书可分三大部分：米拉日巴家财产被夺，母子受苦；米拉日巴投师学咒术，报仇雪恨；米拉日巴悔罪学佛法，修成后收徒传教。通篇脉胳贯穿，布局错落，忽起忽伏，有缓有急。特别在描写人物性格方面，达到高度的艺术成就。例如对米拉日巴的母亲白庄严恩怨分明的个性的描写。

当白庄严讨还遗产不成，便让米拉日巴从师学习的时候，一天，米拉日巴的启蒙师领他参加一次喜庆酒宴。米拉喝醉了，师傅叫他拿着供养物先回去。他因喝醉了酒，又倾心于当天唱歌的人们，自己也很想唱歌，就边走边唱起来。正好，往回走的路在他家的门前，当他走到门口时，还是唱着。这时，阿妈正在家里炒青稞，听见后，心中想道：怎么回事？这歌声，好像我儿子的声音。像我母子所受的痛苦，在人世间是没有的了，他不会唱歌吧！当时就带着怀疑的心情探看。一看果然是自己的儿子，大为震惊，便把火钳丢在右边，搅青稞的棍子丢在左边，任随青稞炒焦。右手拿起拨火棍，左手抓起一把灰。长梯子一步一步迈下来，短梯子则一跃而跳下，走出门

外，把灰撒在米拉日巴的脸上，用烧火棍打他的头，喊道："'爸爸米拉慧幢，你生了这么一个孩子啊！你绝了后代啦！请看看我们母子的命运吧！'说完，立刻晕倒在地。……阿妈苏醒过来，站起身，泪流满面地凝视着我说道：'孩子！像我们母子这样悲惨，在人世间是没有的了。你还有心唱歌啊！这不让我老妈妈想起来绝望哭泣吗?!'说罢，痛哭不已。"

藏族习惯，撒灰是为驱鬼的。阿妈把灰撒在自己儿子身上，又予以无情捶打，再加之自己晕倒在地，从而强烈地表现了她恨铁不成钢、恨子不成器的痛切心情；反衬出阿妈对欺凌、虐待他们的伯父、姑母等人的深仇大恨和切望报仇的思想。从一个侧面勾画出她"恩怨分明"的个性来。

以后，米拉日巴学成咒术，以法力弄塌伯父家的房屋，压死伯父的儿子和新媳妇等三十五人时，母亲白庄严欣喜若狂。书中是这样描述的：

"……贝达看见了，赶快跑到阿妈跟前对她说：'阿妈，阿妈！伯父的房屋塌了，压死很多人。快去看啊！'阿妈想：是真的吗？喜极了起来出去看时，只见伯父家尘土弥漫，到处是一片哭声，这时，阿妈惊喜若狂。把破衣服系在一根长杆子上，高高举着，大声高喊：'祈祷啊，供养呀！佛呀，上师呀，三宝呀！啊，乡人邻里们，你们都看啊，米拉慧幢有没有儿子！我娘擦白庄严，穿破衣，吃劣食，给儿子筹办学费，不是有结果了吗！当初，孩儿的伯父和姑母二人说：你们母子人多可以来打仗，人少可以放咒术。如今，人少放的咒术，更胜过人多打仗！请看楼上的人、楼下的牲口、楼中的财宝吧！我不死而得长寿，终于看到我儿子表演的这样一场戏剧。请看，我娘擦白庄严那有比今天更高兴的啊！'如此心满意足地呼喊申述。"

这段文字描绘阿妈达到报仇目的后的那种近似疯狂般的行为，正面表现了她的极度欣喜，也反衬出她对仇人刻骨的仇恨。又从另一个侧面突现了她“恩怨分明”的性格。

前后两段文字，把阿妈放在不同环境，加以细腻、真切的描绘。从语言、行动、情节的发展中，刻画人物、突现个性。有血有肉、跃然纸上。动人心魄，感人肺腑，真是达到了妙笔传神的地步！

传记中对玛尔巴上师的妻子、米拉日巴的师母无我女的慈祥善良，描写得也非常生动感人。如玛尔巴让米拉日巴修房时，她就几次劝阻，不要无意义地折磨米拉，并拿好的饮食供给米拉，多次帮助米拉请求玛尔巴灌顶授法，甚至两次把自己的私蓄拿出来给米拉，作为请求玛尔巴传法的供养。有一次，为了设法帮米拉日巴求法，自己还差一点挨了玛尔巴的棒打。

在作者的笔下，我们可以看到无我女对米拉日巴劳苦时的痛爱，病痛时的护理，求法时的赞助，悲伤时的安慰，……一位慈善的好心肠老妈妈的形象闪现在读者的眼前。

此外，如写伯父的霸道无耻、杂朴巴的阴险卑怯、玛尔巴的严厉暴躁、贝达的兄妹深情等，无不委婉细致，活灵活现，在语言行动和情节发展过程中，突现人物形象，自然而真切，使读者如见其人，如闻其声。

作者在叙述事物的发展过程时，情节曲折，描写细致，活泼风趣，寓情于文，引人入胜，感人至深。这一点，从前面所引的若干文字中，便可以体会一二。下面再引一段米拉日巴兄妹久别相会的情节：

“妹妹想：也好。便拿上她乞讨来的一瓶酒和一小罐糌粑团和糌粑粉，来到白岩马齿窟，从洞口往里探看。只见我被苦修折磨的身体，双目深陷，骨架高耸，混身发绿，瘦削如柴。

肉和骨头好象将要分离的样子，皮肤长着绿茸茸的长毛，头发蓬乱披散，四肢好象将要断裂的样子。起初认为是鬼，非常害怕。但是想起猎人所说哥哥饿得要死的话，便又怀疑起来，问道：'你是人？还是鬼？'我答道：'我是米拉闻喜。'她听到了我的声音，便走进来，一把抓住我喊道：'哥哥呀，哥哥！'忽然昏倒在地。我也知道了她是贝达，悲喜交集，想尽办法使她醒来。过了一会、她才苏醒，把头埋在双膝之间，两手捂脸，痛哭着说道：'阿妈在极其怀念哥哥的心情下，悲惨死去。我没有别的亲人，痛苦欲绝，在家呆不下去了，只好到外乡乞讨。心想：哥哥也死了吗？如果没死，会比较幸福的吧！那料想，你却是这般凄惨的景况。妹妹我的处境也是如此。像咱们兄妹这样悲惨的，在人世间是再也没有了！'说完，呼唤着父母的名字，哭泣不止。任我多方加以劝说安慰，也难见效，我也不禁悲痛万分。……"

文中写妹妹对哥的想念，见了哥哥后倾诉母死后自己流浪的惨情，以及对哥哥的期望和失望的心情，真是情深意切，字字血泪，读之使人怆然生悲，为之长声叹息。

综上所述，可以说，《米拉日巴传》虽然也宣扬了佛教的唯心主义思想，但是，毕竟也给读者展示了一幅 11—12 世纪西藏黎民百姓苦难生活的画卷，揭示了贫富两大阵营的矛盾与斗争，抨击了剥削阶级巧取豪夺的贪婪本性；揭露了上层喇嘛的荒淫无耻、欺世盗名的卑劣嘴脸；塑造了带有典型意义的、西藏社会各阶层人物的群象。无论在思想性方面，还是在艺术性方面，都有着高度的成就，显示了作者的语言和文学才华。在藏族传记文学中，承前启后，成为藏族文学发展史中的一颗明珠。

《玛尔巴传》评介

一、作者及其生活的时代

《玛尔巴传》的作者桑吉坚参（1452—1507年）出生于西藏娘堆地方的扎西喀噶。他的父亲桑吉拜登是一诵持密咒者。桑吉坚参最初取名却吉伦保。7岁时，从噶举派大堪布贡噶桑吉受沙弥戒，乃取法名桑吉坚参。后来，又曾随萨迦派大师云登甲措习学萨迦派法要。桑吉坚参是一个比较虔诚的佛教徒，他隐迹于高山岩窟，潜心苦修，获得成就之后，遍游西藏各地，远及友邦尼泊尔，所到之处，广收徒众，宣扬佛法，受到当时各地统治者及一般佛教信徒的尊崇。他平日信守佛教戒律，化缘度日，生活清贫。他对当时很多上层佛教徒欺压百姓，鱼肉平民，假托佛教，欺世盗名，花天酒地的可耻行径极为不满。所以，自己便“反其道而行之”，行为怪诞，异乎常人，因获“后藏疯子”的名号。实际上，他的“疯态”，正是他愤世嫉俗的一种表现形式。

桑吉坚参所生活的时代，正是西藏的封建农奴制度经过三四百年的发展过程，已经巩固下来的阶段。当时各派政治势力集团，也经过若干代孜孜不倦的经营和彼此间反复的较量争

夺，而基本上稳定了对各自地盘的统治。在这样的社会环境中，封建农奴主的生活更加奢侈腐化了，对人民的剥削压迫更加残酷了。佛教各派别的统治阶层，有的本身就是大农奴主集团，有的则与农奴主集团勾结起来，沆瀣一气，为害黎民，使他们的伪善面目暴露无遗，并累及他们所极力宣扬的佛教也呈现出“颓废萎靡之相”，减弱了麻痹人民而为统治者服务的力量。

西藏地方的政教统治者有感于此，便产生了整顿佛教，使之恢复“灵光”，以发挥为他们更好地服务的作用。宗喀巴（罗桑扎巴，1357—1419 年）适时提出了对宗教的改革。他在西藏各政治势力集团的共同支持下，提出宗教徒应该严格地遵照佛教经典和戒律的规定和要求去学法和修行，从而创建了格鲁派。在这样一场宗教改革活动中，交织着各个不同政治势力集团和各种不同教派之间的错综复杂的矛盾和斗争。

作为噶举派代表人物之一，稍晚于宗喀巴的桑吉坚参，本人既主张苦修、反对奢华，又受到时代潮流的激荡而产生共鸣，也为振兴佛教，光大噶举派而奋起奔走。他除了云游各地宣传佛教外，还追踪本派创始人之一米拉日巴（1040—1123年）的足迹，收集米拉日巴遗留在民间的道歌，辑录成《米拉日巴道歌集》，此外，还撰写了《米拉日巴传》、《日琼巴传》和本文要谈的《玛尔巴传》。

二、文化交往的巨大潮流

11 世纪前后，西藏的封建农奴制已经确立，各地新兴农奴主阶级为了加强其统治，又大力提倡和推行曾一度沉寂下去的佛教。一些佛教徒也应时而起，四处奔走活动。有的人在新

兴农奴主的支持和资助下，有的人则自己筹集黄金，纷纷前往印度求取佛法，风靡一时，蔚然成风。《玛尔巴传》通过对噶举派创始人玛尔巴·却吉洛卓（1012—1097年）一生之中曾三次前往印度习学佛法的事迹，如实而形象地反映、描绘了这样一股时代的潮流。

《玛尔巴传》中，除详细叙述了玛尔巴三次前往印度求法的经历外，还记述了玛尔巴向卓弥·释迦耶希译师（993—1078年）学法的经过。卓弥译师就是由朗达玛的三世孙、阿里王系的统治人物扎西泽巴派往尼泊尔和印度求取佛法的重要人物之一。玛尔巴向他求法时，他刚从印度返回西藏不久。与他同去求取佛法的还有达罗·宣努尊珠等数人。传记中还谈到玛尔巴第一次赴印时，约了两个同行的旅伴。他二人只是由于家人和亲友的极力劝阻而未能成行。还有传中特别描述的那个与玛尔巴结伴同赴印度学法的娘兑地区的虐译师等。这些都是《玛尔巴传》中提及的去印度等地求佛法的人。此外，还有传记中没有提到的人，如仁钦桑布（宝贤，958—1055年）和玛·列白希饶。他们是当时阿里南部鼎盛一时的古格地区统治者益希沃（郎达玛五世孙）派往克什米尔一带求取佛法的二十一人中的二人。其余十九人皆因炎热而得瘟疫死去，只有他们侥幸身免。从克什米尔返回西藏后，仁钦桑布又数次前去印度学法，终于成为有名的译师，对印藏文化交流和藏传佛教的“后弘”作出了重大的贡献。

这些人，在当时的历史情况下，心怀虔诚的信仰，抱着求取“真谛”的愿望，肩负时代的重任，不畏旅途艰险，不怕酷暑熬煎，不顾死亡威胁，奔波在崇山峻岭的荒野古道上，形成了一股藏尼、藏印文化交往的历史潮流。在这股汹涌的浪涛中，有的人不幸成为瞬间生灭的浪花，有的人，如玛尔巴、仁

钦桑布、卓弥译师等则是其中的弄潮儿，成为藏传佛教发展史上的一代宗师。在他们身上突出地体现着藏族整整一个历史时代的人们的探索与追求。

与此同时，印度境内，由于伊斯兰教的兴起，佛教受到了严重的排斥，很多印度佛教徒也都向外寻找出路。著名的佛教大师阿底峡（982—1054年）就是这个时期来到西藏的。《玛尔巴传》中说：当玛尔巴第一次去印度在阿里遇到阿底峡时，阿底峡曾劝玛尔巴不要去印度，而留下替他当翻译。这不是没有原因的。在阿底峡之前，早有东印度的达摩波罗及其三个门徒被请来西藏传授戒律。在阿底峡之后，又有茶拉仁哇和弥底等印度佛教名僧来到西藏，传扬佛法。

这两股力量形成了当时我国西藏与印度和尼泊尔之间的友好往来和思想、文化交流的强有力的纽带。由此，大批佛教经典和医药、天文历算、工艺、文学、语言学等方面的书籍被译成藏文，成为藏族僧徒和学者的学习典籍。无疑，这对藏族当时的封建文化的发展，起了很大的推动作用。当然，无可讳言，佛教唯心主义思想体系的传播，给藏族社会带来了巨大的危害，也是这股潮流所造成的后果之一。

三、一个艰苦卓绝的人物形象

传记以极大的热情和崇敬的心情，着力描写了一个追求“真理”和创业者勇敢刚毅、艰苦卓绝的杰出形象。

书中说：玛尔巴自幼很聪明，而且性格倔强，好与人斗。所以家中人说他：“闹大了他会送了自己和我们全家的性命；小者也会送掉财产、田地和房屋！”

后来他投拜卓弥译师学梵文，三年而通晓之。他向卓弥借阅《空行母金刚帐本续》一书，遭到拒绝。为探求佛法究竟，便立下前往印度求佛法的志向。

玛尔巴抱着不入虎穴焉得虎子的心情，先后三次奔赴印度，投拜当时印度的佛教大师那若巴和麦哲巴等人求习佛法。第一次 12 年，第二次 6 年，第三次 3 年。每次家人和徒众都劝阻他。但是，他决心既下，绝不中辍。第三次去印度时，他年事已高。家人及徒众百般劝阻，也难动摇他的志向。最后便把他准备去印度供奉大师的黄金和途中用费、器物等收藏起来，使他难以成行。不料他却半夜悄然出走，只身踏上旅途。次晨众人发现，只好派人追赶。被追上后，他唱了一首“纵然丧命我也去印度!”的歌：

顶礼吉祥那若、麦哲足！
我在那若尊前立誓愿，
因怀重大需求在心间，
又经空行鼓励和指点，
我对上师生无限想念。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
白莫白塘虽然阔无垠，
但是我有御风的法门，
即使千里马也难望尘。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
拉卡拉加山虽然苦寒，
我有拙火法可使体暖，

就是毛衫轻裘也难比攀。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
尼泊尔境虽然酷暑，
我有调和四大功夫，
就是清凉六药也要比输。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
恒河之水虽然宽深无底，
但是我有大鹏飞翔法力，
哪怕是大船也难伦比。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
印度边缴虽然闹着饥馑，
我用苦行法力来把水饮，
就是饮料也无它的滋润。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
旅途之中虽然诸多险恶，
我有非人方法能把盗捉，
就是百万大军也比不过。
不管怎样我也要去印度！
纵然丧命我也要去印度！
上师那若、麦哲现住印土。
吉祥寂藏大师也在天竺，
摩诃菩提佛像也在印度。
不管怎样我也要去印度！

纵然丧命我也要去印度!

歌中给我们描绘出去印度时所要经受的种种艰难险阻。这些并不是夸大其词，而是远远没有充分表述出来。事实上，有不少前往印度的人，就死在旅途或印度。远的如松赞干布时期，曾派16人去印度学习文字。但是都死了。接着又派一批，只有吞米·桑布扎生还；近的如前述当时阿里统治者益希沃所派21人，因受不了酷暑，又逢瘟疫流行，竟死亡19人，最后只剩2人返回西藏。死亡者多，生回者少。由此可见，想去印度学法，不但需要筹集大量黄金，而且还要冒着生命危险。没有“明知山有虎，偏向虎山行”的不怕死精神，是不敢问津的。所以玛尔巴的家人和徒众对他的百般劝阻，并不是杞人忧天之举。但是，玛尔巴为求佛法，对此却毫不在意。他在歌中每段歌词的末句，都高唱：“纵然丧命我也要去印度!”信誓旦旦，反复八次，以最强音宣告了他不可动摇的决心和意志。极其鲜明、突出地塑造了一个为了追求“真理”，不达目的誓不罢休的典型形象。正是这种精神，使他成为噶举派的“不祧之祖”和藏族社会一个历史时代的有代表性的人物。值得惋惜的是，这一代学人所追求的“真理”，带有严重的历史局限性。

此外，书中还写他不怕毒海之浸蚀，去访求名师；不畏四季之辛苦去追寻那若巴；虽然因得风寒等病症而十三次几乎丧命，但是，他都不悔不怯，不折不挠，为求佛法拼命到底。书中对这方面描述颇多，感人至深。

传记还揭示出，无论是在印度还是在西藏，当时若想求得佛法，没有大量黄金是绝对办不到的。越是“德高望重”的大师，越要供奉以大量黄金，否则便欲学无门。书中讲：玛尔巴在西藏向卓弥译师学法时，便供奉了大量黄金，即便如此，卓

弥还不肯借书给他看。去印度学法，需要黄金则更多。所以他第一次去印度时，便向父母讨取了自己的财产份额，变卖成黄金。从印度回来后，也循师之道，如法炮制，向徒弟们大量收索黄金和财物。米拉日巴没有黄金财物可供奉，又死心眼儿非向他求法不可，所以便受尽了凌辱和奴役。由此可见，神圣的佛法，实际上已经成了地地道道的商品。而那些道貌岸然的“高僧大德”们也都成了不折不扣的商人。当然，这也是时代所迫，风尚使然吧！

四、一个不光彩的艺术形象

传记通过对虐译师的揭露，批判了那些嫉妒别人胜过自己，玩弄阴谋诡计坑害贤于己者的所谓“高僧大德”的卑鄙行为。传记中讲：玛尔巴第一次去印度时，路遇虐译师也去印度。当虐译师问玛尔巴带了多少黄金时，玛尔巴怕露财底，便慌说自己只有少许黄金。虐译师说：要到印度学法，没有大量黄金是不行的。自己有大量黄金，让玛尔巴给他当仆人。到印度后，他的黄金可供二人同用。但是，到了印度以后，玛尔巴要去投拜那若巴，虐译师却说要去找别的大师，并说如果玛尔巴继续跟着他当仆人，黄金可同用；否则一厘黄金也不给。因此二人分道扬镳各投名师去了。在学法期间，二人又相遇数次。交谈辩论起所学佛法时，虐译师都输了，因而心怀嫉妒。后来学成回藏，二人又在途中巧遇同行。虐译师顿起不良之意。便先劝玛尔巴说：我们已经成了学者译师，再自己背经书什物有失身份。让玛尔巴将经书和译稿等找背夫背送。然后他再买通背夫，在坐船过河时，假做不慎，将玛尔巴的经书和译

稿一股脑儿倾落河中。玛尔巴见此，痛惜不已，几不欲生。后来识破了这个阴谋，便设法揭穿虐译师，并作歌劝戒他道：

请听，命中注定的旅伴！
志同学法同行人，
本来咱俩共同入佛门，
况你又是译师大德尊。
如今共命登舟回故乡，
纵然不能给我以友帮，
存心加害，实在理不当！
此等丑行违背圣佛法，
对我和有情以及大家，
危害忒大实在不象话！
你以贪嗔五毒的恶计，
将我经书译稿抛河里，
实际也是把你的声誉，
以及佛法等等全抛弃！
……
……
现在你是传法的喇嘛，
又是鼎鼎译师译佛法，
如今含羞带愧返回家，
快快深自忏悔罪行吧！
假如心怀此等恶念头，
即使当了喇嘛的班首，
不过欺骗少数愚昧者，
怎么能把有缘众生救！

人身如宝最是难获得，
请你莫把三恶道来修！

三恶道，佛教指为：畜牲、地狱、饿鬼。佛教迷信认为，谁如果做了极大的坏事，死后就根据他所做坏事的性质分别坠入三恶道受苦。歌中劝虐译师不要修三恶道，就是劝他不要做坏事，以免坠入三恶道的意思。

虐译师被揭穿后，极力祈求玛尔巴不要对别人说穿此事，并许诺回藏后，把自己的经书借给玛尔巴抄录，以补偿玛尔巴的损失。但是，等到了西藏，他又找种种借口不肯让玛尔巴抄录了。可见这种人，要他悔改也是困难的。像虐译师这样的人，不论是在当时，还是在后世，不都是人们常常碰面的吗！所以，这个人物形象，具有相当的典型意义。当然，作为一个虔诚的佛教徒，桑吉坚参在传记中也大力宣扬了佛教的唯心主义思想。其内容不外“人生苦海”、“世事无常”、“超脱轮回”、“修法成佛”之类的说教。这里就不赘述了。

传记全书共分五部分，下面又各分章节，眉目清晰，条理分明。在散文的叙述中，插入韵文的歌唱，全书结构与吐蕃时期的赞普传略大体相同。自然也和作者的另一部名著《米拉日巴传》一样，只是歌唱部分比较多些。这种文体，使行文显得错落有致，生动活泼，在藏族文学中占据重要地位。

在塑造人物形象方面也比较成功。如玛尔巴的坚毅不拔；那若巴的循循善诱；虐译师的阴险狡诈等等，都刻画得鲜明生动，给人留下了难忘的印象。但比起《米拉日巴传》来，却显得略逊一筹。

此外，在描写玛尔巴最后一次从印度回来，临行前与那若巴上师及金刚师兄弟们分别的情景；当玛尔巴的宠儿达玛多德

不幸坠马受了重伤，临死前和父母诀别的场面等都是倾注了感情，激人心怀的。

在歌唱的格律方面，多是采用多段回环对应体，比喻丰富，意境深邃，语言朴素，读之如行云流水，足见作者对这种诗歌格律运用之娴熟。

藏族古代作家诗的一眼清泉

——评《仓央嘉措情歌》

一

《仓央嘉措情歌》按藏文原书名的意思，应译为《仓央嘉措诗歌》。因其内容多属爱情之作，所以一般都译成《情歌》，倒也不失其真实。至于有的藏族僧人把《情歌》全部按佛教教义加以解释，否认其为情诗，这恐怕是僧徒出于维护宗教和宗教领袖的愿望而做的努力，难免要遭牵强附会之讥了。

《情歌》作者，一般都认定是六世达赖喇嘛仓央嘉措。解放前，西藏流行的藏式长条木刻本，也赫然写明《仓央嘉措情歌》。但是，也有人说不是，认为这是别有用心者对仓央嘉措的诬陷，企图借此将他废黜。还有人认为，有些是仓央嘉措所写，有些则可能是采录的民歌。对这些说法，目前尚无足够的材料可资研究考证。因此，我们应该尊重藏族的一般说法，承认它是仓央嘉措的作品。

据目前所知，《情歌》集录成册的有：解放前即已流传的拉萨藏式长条木刻本 57 首；于道泉教授 1930 年的藏、汉、英对照本 62 首；解放后，西藏自治区文化局本 66 首；青海民族

出版社 1980 年本 74 首；北京民族出版社 1981 年本 124 首；还有一本 440 多首的藏文手抄本，另有人说有 1000 多首，但没见到过本子。综合起来看，还是以 70 首左右较为可信。

二

仓央嘉措，公元 1683 年出生于西藏南部门隅地区纳山下的宇松地方。父亲扎西丹增，母亲才旺拉姆，是世代信奉宁玛派佛教的家庭。仓央嘉措生时，恰逢五世达赖阿旺·罗桑嘉错（1617—1682 年）脱缁不久，故从小即被当时西藏地方的执政者桑吉嘉错指认为五世达赖的“转世灵童”。1697 年，仓央嘉措 15 岁，在朗卡子县，以五世班禅为师剃发受戒，取法名罗桑仁钦仓央嘉措。同年，于拉萨布达拉宫行坐床典礼，成为六世达赖喇嘛、西藏政教两方面的最高代表人物。在此之前，仓央嘉措都是生活在民间，过着自由自在的普通人的生活。虽然家中世代信奉宁玛派佛教，但此派教规并不禁止僧徒娶妻生子，而达赖所属的格鲁派佛教则严禁门徒接近妇女，更勿论结婚成家了。作为格鲁派的最高统治者的达赖，理所当然地要以身作则，成为这些法规戒律的模范执行者。但是，仓央嘉措却反其道而行之，不顾来自各方的责难，冲破重重阻碍，经常易名变装，于夜深人静出没拉萨城中，混迹“茶馆酒肆”，做出了许多违反教规的“风流韵事”。而这些事情，恰恰成为当时西藏地方两股激烈斗争着的政治势力的一方的口实，借此攻击他是假达赖。最后，终于使年青的仓央嘉措遭受不幸，于 1706 年被钦使迎往北京“请旨定夺”，不料途中患病，逝于黑河与青海之间，成为这场风云变幻的政治斗争的牺牲品。

关于仓央嘉措的最后结局，尚有各种不同的说法。一种传

说讲：仓央嘉措带着手铐脚镣随钦使走到青海扎西期地方时，即以神通脱身，前往中原的五台山，在一个山洞中修法。一天，忽然来了一位汉族姑娘，送他一幅观音画像。他把像挂在壁上，便念"安像咒"。这时，姑娘忽然离地而起，冉冉走入像中，那像随即说道："不必再念，我已到像中来了！"他才醒悟姑娘就是观音化身。因此，那幅画像被称为"说过话的像"，那个山洞被称为"观音洞"。后来，他从五台山到了蒙古阿拉善旗，给一户人家放羊，有许多羊被狼吃了，主人对他大加申斥，他便去把吃羊的狼找来，对主人说："羊是它吃的，请向它理论吧！"主人大奇，才知道他是有来历的人。另在十三世达赖喇嘛传中记有十三世达赖到内地五台山朝佛时，曾亲去仓央嘉措闭关静修的寺庙参观等情节。由此可见，"仓央嘉措被解进京后，去五台山修行"之说，颇为流行。

关于仓央嘉措未死于赴京途中的说法，以蒙古喇嘛阿旺多吉所著《仓央嘉措秘史》最为详尽。《秘史》中讲：仓央嘉措被钦使押解到青海的堆如错纳时，皇帝圣旨到。圣旨斥钦使办事不周，说："尔等将大师迎至内地，安置何处？如何供养？"钦使闻旨惧罪，乃暗放仓央嘉措孑身遁去。仓央嘉措脱身后，经安多、康区转赴四川峨嵋朝山，受到寺中僧众热情款待。复往西藏返回，顺理塘、巴塘而到拉萨。旋到山南朝拜桑耶、昌珠等寺庙。不料事为拉藏汗所知，派人捉获，解往拉萨。途中，仓央嘉措设法逃脱，远游尼泊尔和印度。然后经聂拉木、定日、门域、工布、塔布返抵拉萨，又被人认出，因此藏身不住，便远走高飞，先后巡游于青海、蒙古等地。1717 年，游历北京，半年后，重回蒙古阿拉善旗。以此为驻锡地而活动于蒙古、青海一带。1746 年圆寂，终年 64 岁。

据此种种说法看来，关于仓央嘉措后半世的问题，还值得

进一步研究。

三

对于《情歌》的思想内容，我们必须结合仓央嘉措所处的历史时代和社会环境以及他的生平和特殊身份来加以分析认识。前面提到，按照格鲁派的戒律，僧人是要严守禁欲主义的教规的。何况身为宗教最高领袖的达赖喇嘛，则更应为众僧之表率。但是，仓央嘉措不但不做表率，反而偏偏以这种独特而显赫的身份，做出了不少与戒律大相径庭的“风流韵事”，写下了情意缠绵的《情歌》，向佛教的清规戒律进行了大胆的挑战，动摇了反动统治阶级借以控制人民思想的佛教基础。这件事本身，便有着非同一般的现实意义。他在《情歌》中写道：

若随美丽姑娘心，
今生便无学法份；
若到深山去修行，
又负姑娘一片情。

这首诗提出了一个尖锐的问题：是出家修佛，还是在家生活？是对现实生活的执着的追求，还是舍弃今生去寻求那虚无缥缈的来生幸福？这个问题，在每个僧人面前摆着，在每个僧人心中想着。在广大僧徒中，是一个具有普遍意义和深刻内容的矛盾问题。这种矛盾是那么不可调和，非此即彼，二者必居其一。每个僧人都必须做出自己的选择。

但是，在旧时代的西藏，在政教合一的农奴制度统治下，人民群众是没有人身自由和信仰自由的。西藏地方政府规定，

一家若有两个男孩，便要送一个去当僧人；若有三个男孩，便要送两个去出家。所以，在这里便完全剥夺了个人选择的权利。仓央嘉措一旦被指认为“转世灵童”，便被奉入高墙深宫，与“俗世”隔绝，没有个人表示愿不愿意的自由。从这一点看，仓央嘉措和广大僧徒遭受着同样的命运。试想，在藏族地区庞大的僧侣集团中，有多少僧徒被强迫在昏暗的孤灯下，无情的佛像前，从生气勃勃的少年到老态龙钟的老僧，度过了凄苦的一生。不过，其中也不乏在思想上和行动上成为反对佛教禁欲主义的叛逆。仓央嘉措便是他们行列中的佼佼者。失掉爱情的自由，他是不甘心的，所以在《情歌》中唱出了发自肺腑的歌：

我观修的喇嘛的脸面，
却不能在心中显现；
我没观修的情人的容颜，
却在心中明朗地闪见。

在佛教观念中，“佛、法、僧”被称为“三宝”。就是说：佛陀、教义和僧人是佛教中至高无上、神圣不可侵犯的宝贝。每个信徒都要虔诚崇奉，顶礼膜拜。绝不允许有丝毫不敬，更不用说亵渎了。其中特别是自己向之学法的喇嘛，是引导自己进入教门，传授佛法教义，指引走向解脱道路的亲教师，是佛陀的代言人。对之更要毕恭毕敬，惟命是从，并要在修法中，时时加以观想。否则就是大逆不道，罪恶难容。但是，在这首诗中，仓央嘉措不但直接违反佛教严禁贪恋尘世情欲的教戒，而且把指引自己修习佛法的亲教师与“情人”相提并论。这已经是老大的不敬了。更有甚者，还在诗中明白宣称自己特意观

想的喇嘛，在心中毫无印象；而没有观修的情人，却占据了自己的心田。至高无上的亲教师居然被情人排斥在修法的仓央嘉措的心外，这就充分说明诗人对亲教师的轻视；说明诗人对于人世生活的热烈执着，从而有力地否定了佛教主张超脱红尘的出世思想，打翻了神圣“三宝”的尊严。可以说，离经叛道莫此为甚了！

像这样内容的诗，《情歌》中共有七八首之数。这些诗，不但客观上批判了佛教的出世思想，而且对于强迫出家的不合理的宗教政策，实际是把出家为僧作为差役摊派给农奴的封建制度，给予了有力的揭发和抨击。因此，它们既喊出了广大僧徒的心声，也反映了广大人民群众对这种制度的不满。表达了整个藏族社会对这种违反人类生存和发展的自然法则的佛教禁欲主义的讨伐。因此使这些诗歌具有极为深刻的社会意义。它表明，在诗人的胸腔里，跳动着一颗与一般群众相同的心。这便是《情歌》之所以能够广泛流传在民间、受到人民群众喜爱的根本原因。更何况诗人还唱出：

茇茇草上霜冻，
再加使者寒风，
当然就是他俩，
拆散花儿蜜蜂！

这首诗通篇用比，生动形象，有力地把攻击矛头指向一切破坏爱情的“霜冻”和“寒风”，也就是指向一切落后的破坏爱情的封建势力的观念，其社会意义便更加广泛了。

在《情歌》中，我们还可以读到不少追求和赞美坚贞爱情的诗，如：

心中热烈地爱恋，
问她能否作侣伴？
答道：除非死别，
活着便决不离散！

又如：

盖的黑色印章，
不会把话来讲，
请将信义小印，
嵌在各自心上！

应该指出，仓央嘉措的实际生活，不过是“寻花问柳”而已。正如《情歌》中某些诗篇所自白的那样：“情人鸟石路逢，是你酒妈撮成，如果欠下孽债（指生了小孩），请你养活照应！”“邂逅相遇的情人，肌肤芳香的姑娘，好象拾到的白玉，随手又丢弃道旁！”从这两首诗中，我们可以看出，无论是对于“邂逅相遇”的女方，或是生下的“后代”，诗人在诗中所宣示的远不是严肃负责的态度，更难谈得上坚贞的爱情。这些思想糟粕或者可谅之处是某种客观环境所使然，也透露了统治者腐朽生活的气息，是应该予以批判的。不过，我们同时在《情歌》中，还可以读到如前面所举的三首诗那样，确实表达了诗人对坚贞爱情的赞扬和对纯洁爱情的追求。而这一点，恰恰符合广大劳动人民健康、正确的恋爱观，所以也能引起人民的共鸣。

《情歌》中还有不少诗章描绘了整个爱情生活里所发生的复杂曲折的情景和微妙多变的心理状态。它们都真实、细致、生动地再现了实际生活，带有一定的普遍意义。如叙述初恋情景的：

在那众人之中，
莫露我俩真情。
你若心中有意，
请用眉眼传递！

这首诗生动地揭示出那种无限羞涩而又禁不住爱情流露的初恋心情。

表达爱情欢乐的：

杜鹃来自门地，
带来春的气息；
我和情人相会，
身心无限欢喜。

以大地春回，万物竞长，生机勃勃的春天气象，烘托和比喻情人相见时的欢乐和激动心情，不是很恰切而新奇的吗?!

抒发相思之情的：

第一最好不相见，
免得彼此相爱恋；
第二最好不熟悉，
免得彼此苦相思！

诗中用“最好不相见”，“最好不熟悉”的反话，更加有力地从正面衬托出彼此相恋之热烈，相思之深切。

倾吐爱情不幸的：

爱恋我的情侣，
已被别人娶去。
相思折磨成痨，
害得骨瘦肉消。

反映不安心情的：

虽然肌肤相亲，
却不知情人真心；
不如地上画图，
能测准天上星辰。

这首诗细腻地反映了男女相交过程中，摸不准对方真情时那忐忑不安的心情。

以上所举数首表述诗人在爱情生活中感受的喜怒哀乐的情绪，品尝的酸甜苦辣的滋味，不是在一般青年男女的爱情生活中都会发生，都会遇到吗?! 这也使诗人和广大群众在感情上有了相通之处。

对于仓央嘉措这种违反佛教清规戒律的言行，那些靠佛教的神圣灵光来欺世盗名、麻痹统治黎民百姓的高僧大德和贵族达官们，那些封建农奴制的卫道士们，自然是恼之于心，形之于色，而发之于声的。他们纷纷责备仓央嘉措“不守佛规”、“行为荒唐”、“迷失菩提”。特别是在当时政治斗争的漩涡中，

正激烈地进行着生死搏斗的两股政治势力的急流，也从不同的方向朝他猛烈地冲击：一方是扶立仓央嘉措为达赖喇嘛的执政者桑吉嘉错，告诫他要恪守清规、不犯戒律、潜心读经。这在《桑吉嘉错传》和《仓央嘉措秘史》中都有明白记述。显然是为了在政治斗争中，不给敌方以口实；另一方是拉藏汗，借仓央嘉措的行为，竭力进行攻击，说桑吉嘉错所立不是真达赖，应予废黜。总之，各方的非难和攻击，一齐落到仓央嘉措的头上。对此诗人毫无所惧。他奔赴后藏，于亲教师五世班禅罗桑益西之前，大声呼号，情愿纳还“达赖喇嘛”这顶桂冠；同时对桑吉嘉错宣布，如果强迫于他，则毋宁去死！他还用自己的诗歌，向众多的攻击者作了响亮而有力的回答：

人们说我闲话，
自认说得不差。
少年我的脚步，
进了女店主家。

在《情歌》中还有另外一首诗：“老狗长满须毛，心比人还灵巧，莫说我曾夜出，莫说归时天晓！”显而易见这是诗人早期的作品。坦露了诗人生怕自己的行为被别人知道的惴惴不安的心情。而上列诗篇，则是后期已经处于摊牌的境地，诗人挺身而出，对自己的行为直认不讳，同时对那些责难者给以义正词严的批驳。

莫说仓央嘉措，
去把情人寻找，
恰似你所觅求，

他人同样需要！

诗人的这一首诗就是公开地说，“饮食男女”是人类生存、发展的自然法则，是人所共需，违反了，人类便将灭亡。你需要的，别人也同样需要。为什么独独责难我仓央嘉措呢？还是免开尊口吧！

不但如此，诗人还横下一条心，大声向他们宣告：

背后的凶恶龙魔，
无所谓怕与不怕。
前面的香甜苹果，
我一定要去摘它！

这首诗显示了诗人要冲破一切清规戒律，推倒所有拦路猛虎，不顾任何责难攻击，而去追求爱情、热爱人生的坚强意志和刚毅决心。

以上所举种种，都是《情歌》所表现的积极、健康，富于人民性的一方面，也是《情歌》的主流方面。但是，不可讳言，由于仓央嘉措自小就生活在信奉佛教的家庭，以后又登上达赖喇嘛的宝座，耳濡目染无非是经典僧徒，所以难免受到佛教的教育和熏陶。反映到《情歌》里，便形成了消极的一面。他虽然反对佛教的禁欲主义，从而触及了佛教基本观点之一的出世思想。但是，对佛教的其他一些重要观点却是相信不疑的。如：

死到阴曹地府，
阎王有面业镜，

人间是非不分，
请你善恶判清！

这是宣扬因果报应，宿命论思想的。但也含有批判人间不平、是非不明、劝善戒恶的合理成分。另一首：

若不常想死亡和无常，
即使聪敏，
实与傻子一样。

这是宣扬“人生无常，到头不免一死，因此应该出家修佛”的思想。这首诗的结构很特殊，只有三句。第一句九音节，第二句四音节，第三句六音节（有的版本是七音节），与《情歌》中其他诗篇的格律完全不一样，也绝不是民歌的格律，根本不像诗歌，恐怕是书写上的错误。

这类少量几首宣扬佛教唯心主义思想的诗，是《情歌》的糟粕。

四

《情歌》不但有积极进步的思想内容，而且也有高度的艺术技巧。在格律结构上，《情歌》采取了“谐体”民歌的形式，除个别诗篇每首是六句或八句外，其余基本上都是每首四句，每句六个音节，两个音节一停顿，分为三拍。即“四句六言三顿”。节奏响亮，琅琅上口，还可以入民歌曲调，极富于音乐美感。诗人对此运用娴熟，挥洒自如。

《情歌》中的诗章寓言于喻，多取比兴；直抒胸怀，采用

白描；自然流畅，通俗易懂，具有浓郁的民歌风韵。

《情歌》用比也多种多样。有通篇比喻的，如：

柳树爱上小鸟，
小鸟爱上柳树，
只要双双相爱，
鹞鹰无法破坏！

以小鸟凄息杨柳的常见自然景象比喻男女的相爱，以鹰鹞与鸟雀的敌对关系，比喻破坏者及其凶恶，都是非常贴切而又富于生活气息的。还有前两句比兴，后两句写实的，如：

烈马逃到山上，
可用套索捉扑；
情人一旦反目，
法力也难捉住！

前两句以不驯的劣马比喻后两句中反目的情人，可谓就近取比，颇具民族特色。

《情歌》中还有不少诗章采取直抒胸怀的白描手法，如：

一个把帽子戴在头，
一个把辫子甩背后，
一个说请你慢慢走，
一个说请把步儿留，
一个说心中莫难受，
一个说很快会聚首。

戴帽、甩辫的动作，本来极为平常，但诗人将之写入诗中，却显得那么真切、细腻，给人以动感的画面；几句对话，也似平淡无奇，但一片恋恋难舍深情，却就寄寓在这平淡之中；分别相送也是常事，但注入了爱的醇酒，便使人格外陶醉。短短六句诗，写动作，男女分明；写对话，言短意长。有景有情，诗中有画，成为一幅充满生活气息的绝妙惜别素描。不是诗人热爱生活，深入细致的观察，哪能达到这般高超的境界！

《情歌》的一些诗章，还巧妙地使用了对比的手法，如：

> 我到喇嘛跟前，
> 请把心路指点；
> 无奈心儿难收，
> 跑到情人那边。

这首诗把情人和喇嘛、爱情和佛法这两对尖锐矛盾着的事物，摆在读者面前，而以“心”的选择作为对比的杠杆，把客观事物的美丑，主观感情的爱憎以及诗人的取舍，都表现得清清楚楚。两相比较，形象格外鲜明，感受倍觉强烈，达到了高度的艺术效果。前面所举“若随美丽姑娘心”等诗，也是对比手法极为典型的例证。

《情歌》中有的诗在构思和意境方面极富浪漫主义色彩，如：

> 天空洁白仙鹤，
> 请把双翅借我。
> 不到远处去飞，

只到理塘就回！

诗中显露出诗人驰神遑想、纵意凌空、超脱浪漫的气质；也抒发了被困禁在无形牢笼中的诗人渴望获得自由的心情。读之心旷神怡，一向为群众所喜传乐唱。解放后，群众还借此诗章改创了一首民歌："天空洁白仙鹤，请把双翅借我，不到远处去飞，只到北京就回！"这首歌脍炙人口，流传藏区，充分表现了仓央嘉措诗歌的艺术魅力。

诗人在语言运用上，朴素无华，生动活泼，清新明快，平易通俗，多是群众语言。这也是他的诗歌能在群众中广泛流传的重要原因。不知道仓央嘉措诗歌的人，只把它当做一般民歌来唱。由此可见《情歌》在语言艺术和思想感情方面"群众化"的程度。特别在当时，在上层文人多受《诗镜论》的修辞理论的指导和影响，崇尚典雅深奥，讲求词藻堆砌，鄙视"俗词俚语"之风盛行之际，诗人却以达赖喇嘛"至高无上"的身份，坚持把群众语言写入诗篇，真可谓独树一帜，一新当时文坛之耳目，倍觉难能可贵。

《情歌》中也有个别诗作不类仓央嘉措口气，不符合仓央嘉措的身份，如：

无论虎狗豹狗，
美食喂养就熟；
家中斑烂母虎，
熟了却更凶恶！

在情歌的绝大多数篇章里，都是以作者第一人称的口气说话的。但是，这首诗一看便知是"家中"有妻室的人的"惧

内”之作。自然与仓央嘉措的情况不符合了。又如：

你是金铸佛身，
我是泥塑神像。
你我二人不能，
同住一个殿堂！

这首诗不见于拉萨木刻本和于道泉教授合璧本，只收在青海出版的汉藏对照本中。它在民间流传极广，都认为是民歌。一般理解为：“金铸佛身”比喻“财广位尊”的一方；“泥塑神像”比喻贫穷卑微的一方。不能同堂，喻双方难以相爱结合。唱者应是贫穷的一方，颇含劳动人民朴素的阶级意识。仓央嘉措身为达赖，可说名高位尊之极。他所接触的不过是做“当庐女子”、操“神女生涯”的卑微之辈而已。显然他不是卑弱的一方，似乎不可能写出这样的诗篇来。因此，这里又产生了我们在开头提到的辨伪的问题。这是仓央嘉措对民歌的记录，抑或诗人一时兴发，偶然虚拟之戏作，都可作进一步探索。

总之，《仓央嘉措情歌》思想内容积极健康，一扫封建文人凡有著作必然灌注连篇累牍宗教宣传的积习；艺术上也有独特的成就，玉润珠圆，唾吐自然，富于民歌风韵，堪称思想性和艺术性和谐统一的优美诗篇。在藏族作家文学中，有如一眼清泉，涓涓长流，沁人心脾，独放异彩，成为藏族和祖国文艺花园中一株绚丽的鲜花。

十八世纪西藏政治风云录

——论《颇罗鼐传》的主要思想内容

一、时代背景及作者生平

公元17世纪中叶以后，清朝中央政府已经基本上牢固地统治了全中国，历史的车轮又沿着前进的轨道滚滚转动。但是，清朝建国伊始，个别地区仍然存在着不安定因素，时而翻起骚扰的浪花，其一就是祖国西北部蒙古准噶尔部在沙皇俄国的支持下，妄图分裂祖国而频频发起的叛乱活动和战争。这种不安定因素，也严重地干扰着西藏地方，使西藏地方的政治局势常常处于动乱不宁、风云激荡之中。先是17世纪末到18世纪初，第巴·桑吉嘉错作为西藏本民族的领袖人物，为了驱逐蒙古和硕特部拉藏汗对西藏的统治而双方发生矛盾冲突。桑吉嘉错联络准噶尔为外应以削弱拉藏汗，兵戎相见，结果以第巴·桑吉嘉错被拉藏汗之妻执杀而告终。紧接着发生了蒙古准噶尔部的噶尔丹派军队侵扰西藏的事件。随后又是西藏统治阶级内部的激烈斗争——噶伦阿尔布巴等杀害首席噶伦康济鼐而引起前后藏地区之间的大规模战争。最后，到18世纪中期，珠尔墨特那木扎勒又勾结准噶尔部为外应，阴谋叛乱，终被驻藏

大臣傅清和拉布敦诱杀。在半个多世纪内，纷争迭起，战乱相连，真可谓一波未平，一波又起。但在这同时，也正是清朝中央政权有效地逐步深入地治理西藏地方的时期。

《颇罗鼐传》的作者朵喀夏仲·才仁旺阶（1697—1764年）恰恰生活在西藏地方这种暴风骤雨的时代，并且亲身经历了其中的两次重大事件。他出生于西藏拉萨以北的达垄地方，自云远祖是藏族古代的六大种系之一的“热”种系，后来又分支属卡西家族。此家族世代执掌着达垄寺和旁多、林周等县的政教大权，是当地独霸一方的贵族。直到才仁旺阶出生之前，由于家族内部争讼不已，被原西藏地方政府没收了他家所属的世俗和寺庙领地产业的大部分，仅仅保留了少量份地，以维持其家族的生活。同时，家（族）名也改称为刀喀。

才仁旺阶的父亲叫阿旺仓巴，母亲是蔡巴万户族系所出，名叫淌钟。才仁旺阶自幼聪慧，6岁起识读文字，10岁随父亲习书法及筹码计算知识；15岁时，到山南敏珠林寺，从当时著名学者法祥（梵名音译为达玛室利）习五明之学及宁玛派教典，掌握了一些实用知识。特别擅长历算与“年阿”体写作。后在当时执掌西藏地方政教事务的权力机构噶丹颇章中先后充任税务官、日喀则宗本、直贡县宗本、贡噶县宗本、地方政府文牍书办及藏北地区的孜本等职务。公元1727年，阿尔布巴等发动的骚乱被平息后，公元1729年，经颇罗鼐举荐，被清中央理藩院任命为西藏地方政权的噶伦。在噶伦位30余年，直到去世。

才仁旺阶博学多才，著有长篇小说《旋努达美》（有的译为《青年达美的故事》）、梵藏对照《佛本生记》、自传《噶伦传》、《藏梵字典》以及本文要谈的《颇罗鼐传》等。

颇罗鼐·索纳多杰（1689—1747年）与才仁旺阶生活在同

一个时代，共同经历并参与了当时西藏地方发生的两次重大事件。颇罗鼐以其出类拔萃的才能成为战场的良将、政坛中的能臣，威名赫赫，名震遐迩，堪称一代风流人物。《颇罗鼐传》的作者才仁旺阶在传记中详细地叙述了颇罗鼐的全部生平事迹，特别是通过对颇罗鼐外抗准噶尔部族的侵扰，内平阿尔布巴和隆布鼐的骚乱等业绩的记述，塑造了一个民族英雄的高大形象，具体而生动地反映出18世纪西藏地区动荡不宁的政治局面。由于作者和颇罗鼐过从甚密，又身为地方政府要员，曾经亲自经历并参与了这些事件，耳闻目睹，身临其境，洞悉内情，所以感受真切，材料翔实，记述细致，议论得体。

二、抗击准噶尔部的侵扰

蒙古族准噶尔部的噶尔丹阴谋分裂祖国，多次发动割据叛乱，后被清朝中央政府彻底击败而自杀。他的侄子策妄阿喇布坦自立为汗王，仍效其叔图谋不轨，觊觎西藏，总想取和硕特部拉藏汗在西藏的统治而代之。所以，当第巴·桑吉嘉错设谋驱逐拉藏汗对西藏的统治时，便先后与噶尔丹和策妄阿喇布坦联系，让他们袭击青海的和硕特部，扰乱拉藏汗的根本，与之配合呼应。后来，第巴·桑吉嘉错被杀，策妄阿喇布坦便趁机以护送达赖喇嘛入藏和替桑吉嘉错报仇为借口，派大将策凌敦多布率军侵入西藏。拉藏汗起兵迎击，双方发生了激烈的战争。

《颇罗鼐传》详尽而具体地记述了这场战争，并且绘声绘色地赞扬了颇罗鼐在抗击准噶尔入侵战争中的机智和英勇。书中说，当双方大军对峙于西藏当雄地方时，颇罗鼐曾一再提出抢先占领枯兑山，居高临下阻击准噶尔军的计谋。可惜遭到别

人反对而未被拉藏汗采纳。到两军展开战斗时，颇罗鼐更是冲锋陷阵，英勇无敌。传记中写道：

"……双方大军相对前进，大地为之颤抖，旌旗遮蔽天空。两军相逼，离得较远时，便打着火镰，轮番点火放枪，发出雷鸣般的轰响；渐渐临近时，又拉满弓弦，互相射箭；最后，短兵相接，枪刺刀砍，混战一场。……这时，有些走在拉藏汗前面的、徒有英雄虚名的懦夫们，慑服于敌人的凶猛气势，不敢交手而掉头往回逃跑。拉藏汗见了非常震怒，大声喝令跟前的卫士们冲上去。于是，颇罗鼐台吉毫不踌躇地向敌军冲去，燃放火枪，打死一个本领高强的敌军，他邻近的敌兵吓得都一齐逃跑了。"

这里写了两军交兵的激烈气势和颇罗鼐的英勇无畏。传记中还描写了这场战争的严酷及颇罗鼐冲锋在前的勇猛形象：

"……，又一天，双方大军在群山丛中摆开战场，展开激战。在向敌军占据的一座山上攀登攻击时，颇罗鼐台吉手擎绘有王徽标志的黑、白军旗，毫无，惧色地冲入敌军阵中，好象五面王雄狮扑进二饮[①] 大象群中一样，绝不迟疑，勇猛冲杀，扑向准噶尔军中五个主要将领之一的曲培据守的阵地。他击溃重重外围，逼近中心大营，……。""之后，一天，双方大军又列队开战，在鼓手擂起的隆隆战鼓声中，彼此发起攻击。这时，颇罗鼐台吉冲在前面，率领军队向敌军营盘拼命冲杀过去。据守这座营盘

① 二饮：藏语"像"的藻词。

的是敌军中五个主将之中的都呷。他终生征战，久经沙场，面目凶暴，牙齿残缺，眼皮下垂，自以为是天下无敌的老将。战斗进行得非常激烈，双方士兵死伤累累，颇罗鼐台吉的脚也被枪弹打伤，疼痛难忍，几乎摔下马来。但是，他怕影响军队士气，便强忍巨疼，一声不吭，继续勇猛冲杀，直到战斗结束。”

这些描写形象地表现了这场抗击准噶尔军侵扰战争的艰苦情况，赞扬了颇罗鼐热爱民族、保卫家乡的崇高品德和有勇有谋、奋勇杀敌的英雄行为。

后来，由于双方军力悬殊，拉藏汗又用兵不当，所以节节失利，退回拉萨困守。当时，各路军心不齐，又有内奸通敌，已成为必败之势。战局尽管如此，颇罗鼐仍然不畏强敌，奋不顾身，拼死战斗。书中写道：

“这时，敌军渐渐逼近。有些在拉萨东边的拉萨河畔安营；有些在北边钟麦四周的荒原上扎寨；有些在西边的吉采隆顶附近驻兵。过了几天，驻扎东边的敌军，在夜尽拂晓时，发起进攻，向以颇罗鼐台吉为主将的守军阵地冲去，冲到阵前，拼搏厮杀。颇罗鼐台吉率领勇敢的属将，毫不犹豫地投入战斗，恰似翔空金翅大鹏入海（抓龙）一般欢快激奋，催动战马，奔突驰骋，向敌猛攻。敌军抵挡不住，就像衰老的猫头鹰在白天被鸦群驱赶一样，溃逃下去。逃到古布唐平坝时，被颇罗鼐率军追上，杀得准噶尔军抱头鼠窜。”

但是，因为其他部队战斗不力及内奸通敌，准噶尔军最后

冲进拉萨。书中写道：

> “那时，在鲁布地区的卧色拉日小邦的部队和卡巴赤本的部队等，共约将近五百名士兵，好象脱网之兽，吓得眼直直的，拼命奔逃。在他们后边，只有一个准噶尔兵拿着矛在追赶。宛如一只凶猛的恶狼追逐着无数的绵羊，……”。
>
> “那时，拉藏汗王手下的几个狡猾、奸诈而动摇的侍从，已经通敌。内部所说的话，都告诉外部敌人，只等迎接敌军到来，所以敌军没有遇到任何抵抗，大摇大摆，长驱直入。……”

这就显示了战争的复杂情况，更突出了颇罗鼐胆识过人，武艺超群，为民族安危誓死战斗的民族英雄的崇高气节。

接着传记中叙述了拉藏汗战败被执，死于敌手。颇罗鼐也被敌人俘虏，备受凌辱与酷刑而毫不屈服；后因达孜巴向准噶尔军首脑说项，他才幸免于难。颇罗鼐被释后，仍然受到准噶尔军的严密监视，他便韬光养晦，表面上佯装安分守己，暗中却联络各地，特别是联络后藏和阿里地区的反对准噶尔入侵军的各地势力，并与拉藏汗旧部、统辖阿里地区的首脑康济鼐互通声气，密切联系，积蓄力量，等待时机。关于颇罗鼐此时的思绪，书中写道：

> “但是，……，文殊菩萨化身的大皇帝和青海湖畔的汗王和王族等，绝对不会容忍那些《准噶尔）坏蛋肆意破坏佛教，毫无疑问会派大军前来征讨。因此，我可暂时去做边远地区的地方官吏。以后，等征讨准噶尔侵扰军的大

军到来时，我一定来支援和配合！”

准噶尔入据西藏以后，到处抢掠财物，杀戮僧俗，破坏生产，摧毁宁玛派寺庙等，无恶不作，造成混乱不安、人人自危的灾难局面。因此，西藏地方的僧俗上下都一致盼望并吁请清朝中央火速援救。清康熙皇帝为了安定西藏，应广大藏族僧俗民众吁请，乃先后两次派军赴藏讨逐准噶尔军。第一次受挫，公元1720年，又命皇太子允禵为抚远大将军统帅六师，分三路，再次赴西藏讨逐准噶尔，志在必胜。

此时，颇罗鼐已在尼囊地方组织起反击准噶尔侵扰者的军队，并与阿里地区首领康济鼐联合，积极配合清廷中央的进军，从阿里和日喀则一线西进，在协噶尔县会师，直指拉萨，与清廷大军形成对准噶尔军东西夹击的态势。从而使清廷大军击溃并驱走准噶尔军，安定了西藏的政治局势，恢复了社会秩序。

传记作者对这段历史过程作了详尽而具体的描述。文中特别渲染了颇罗鼐的功绩。如说到康济鼐与颇罗鼐等各率兵向拉萨进发，会师于协噶尔县时的情况：

“这时，阿里三围地区的首领康济鼐的军队已经部署停当，在卓雄安营扎寨。同时，颇罗鼐台吉也亲率部队，一路上象阎王的刽子手一样凶猛，浩浩荡荡向前进发。……江孜的长官登热夏巴率领的军队和洛滚的军队也都奔集拉孜。康济鼐的随从阿旺云登也率领部分军队来到协噶多吉宗。但是，他们一心专务于征发所用，补入军需，因此，迟迟不前，未能扑捉住向敌人进攻的战机。于是，颇罗鼐台吉心生一计，对他们说道：‘准噶尔的军队在西藏胡作非为，蹂躏佛教，征收粮秣，掠夺财物，抢走饮食……新加差税名目繁多，欺压凌辱百姓，一刻

不得安生。如今，圣文殊菩萨化身的真命天子派遣了好象大地尘埃一样众多的军队，前来剿除准噶尔军，我等怎能不谨遵圣旨，追随其后?! 若有愚妄之辈，不识时务，胆敢违忤，我将派遣凶猛似阎王刽子手一样的军队予以惩罚，难道你们不知道惧怕吗?!’就这样，把一番巧妙激越的言论宣告众军。众军听后，一致保证道：‘我等一定不顾行军作战的艰辛和疲劳，悉遵大人之命，勇敢向前！’……”

这段文字，先写以康济鼐为首的的西藏地方各路军队为了响应和配合清廷中央大军，夹击准噶尔军，而云集协噶尔宗的情况；次写各路军队虽知军情紧急，却不能迅速前进，以扑捉有利战机，而裹足不前；最后，重点渲染颇罗鼐急公好义，慷慨陈词，揭露准噶尔军的暴行，以清廷中央派军队进藏剿灭准噶尔军，我等应努力追随配合大军作战为号召，鼓励士卒，同仇敌忾，勇敢杀敌。作者以各路军队的迟缓行动，烘托出颇罗鼐拥戴清廷中央决策，临阵英勇向前，多谋善断，善于激励士气的英雄形象。同时，也真实地反映了清廷中央对西藏地方事务的关怀和在这次驱逐准噶尔入侵军的战争中，所起的决定性作用；以及西藏上下各阶层对清廷中央的依托和拥戴，充分表明西藏与祖国不可分割的紧密关系。

公元 1720 年，清廷中央大军在西藏地方军队配合下，将准噶尔军击溃并驱逐出西藏，安定了西藏社会，巩固了西南边防，维护了祖国统一，取得了全面胜利。

在这次配合清军作战中，康济鼐是西藏地方军力之为首者，其功绩也最大，所以后来清廷委以首席噶伦。但是，《颇罗鼐传》中，作者以文学笔法，突出了颇罗鼐的英勇善战，也是符合实际情况的。他因战功而成为康济鼐的主要助手，不久也被清朝中央提升为噶伦。

三、平定西藏内部的争乱

平定了准噶尔部对西藏的骚扰之后，公元1721年，清廷中央决定废除第巴总揽西藏地方政权的制度，改而设置四名噶伦共同主管西藏地方政务。原拉藏汗的旧部、阿里总管、在配合驱准作战居于首功的康济鼐被清廷中央任命为首席噶伦，并封为贝子。其他三名噶伦是贝子阿尔布巴、辅国公隆布鼐和僧官扎尔鼐。康济鼐一直拥戴清朝中央，受到中央的赏识和器重。后来，颇罗鼐台吉也被任命为噶伦。

在这几名噶伦这之中，实际上存在着两股势力：一股是代表着阿里和后藏地区各农奴主利益的康济鼐和他的积极支持者颇罗鼐；一股是代表着工布和雅鲁藏布江下游地区各农奴主的阿尔布巴和隆布鼐。两者在维护地区集团利益上存在着很深的矛盾。而且，阿尔布巴等旧贵族对于清廷中央委任地位较低的康济鼐为首席噶伦极为忌恨。因此，双方的矛盾和斗争日益尖锐。公元1727年，终于爆发了阿尔布巴联合隆布鼐和扎尔鼐预设阴谋，杀害康济鼐的事件，造成了西藏统治阶级内部的一次巨大动乱。传记记述这次动乱事件非常详细，先写了颇罗鼐对阿尔布巴等人的阴谋的警觉及提醒康济鼐注意防范的情形：

“那时，西藏的首脑们各自结党拉派，彼此倾轧相害。挑拨离间，制造不和。嫉妨别人的富贵圆满。把小事闹大，动辄发怒，散布种种流言恶语。即使说的是好话，也认做恶意而怀恨在心，……”

对此，颇罗鼐告诫阿尔布巴，派亲信去对阿尔布巴说：

“近来，有些人在搅起污浊，制造混乱，鬼迷心窍，倒行逆施，总想反对别人，真是莫名其妙！当前，为了完成噶丹颇章所担负的事务，需要大家同心同德，团结合作。但是，公隆布鼐却把首席噶伦岱青巴都（即康济鼐）和我当做敌人看待。总有一天，这个坏蛋可能会找你商量暗地杀害我们的事。到那时，你若不能稳重如山，谨慎从事，那么，不要说对你们极为不利，就是对西藏民众的安乐和全知佛爷的事业都是莫大的灾难。对此，务请深思之！”

这段文字描写了颇罗鼐敏锐机警，能预察阴谋，并巧施“指桑骂槐”之计，向主谋者阿尔布巴提出警告，希望阻止事态的恶化。他还直接向达赖喇嘛申诉真情，请求达赖喇嘛出面干预，以防不测。这些都显示了他顾全大局、善于斗争的政治家风度。

同时，书中还写了他对康济鼐的及时忠告，颇罗鼐对康济鼐说：

“愚狂之辈却不为长远事业着想，只争眼前名利，妄图压倒别人。佛爷的一些侍从和隆布鼐及其追随者，就是一些只贪个人微小利益的人。但是，他们却说：‘我们是为了全知佛爷的事业。我们一心只想着佛爷，其他别无所思。所做所为也都为了佛爷。但是，别人却不如此看！’以此来蒙蔽、欺骗和离间僧俗民众。他们还不以此为满足，更对我们施放恶咒，伺机下毒，暗地杀害。对此，我们也要高度警惕，小心提防，留神观察才是！”

但是，康济鼐却大不以为然。他对颇罗鼐说道：

“台吉，请你想想，难道我们已经和公隆布鼐不睦而至彼此非常仇恨了吗?！我对佛爷师徒（指班样与达赖）坚定信仰忠贞不渝。信奉四圣谛和因果报应之理。遵奉皇帝旨意，事事照办，忠心耿耿。不做丝毫亏心之事，还怕哪一个?！特别是公隆布鼐，只要我拍他一巴掌，就能叫他遭殃。因此，如果说他要向我寻衅和较量的话，那是我在梦中也不会考虑到的!”

短短数语，非常形象地突现了康济鼐麻痹大意，掉以轻心的情态。后来，虽经颇罗鼐再三提醒，但他总不以为意，反而责备颇罗鼐多虑。

对于西藏噶伦间的不和，驻藏大臣鄂齐也颇有察觉。为此，他向雍正世宗帝上奏章说：“臣至西藏，审视情形。首领办事之人互相不睦，每每见于辞色。……康济鼐为人甚好，但恃伊勋绩，轻视众噶隆（即噶伦），为众所恨。阿尔布巴赋性阴险，行事异于康济鼐，而索诺木达尔扎（即达赖之父索南达结）因娶隆布奈二女，三人合为一党，……隆布奈行止妄乱，扎尔鼐庸懦无能，应将此二人以噶隆原衔解任，则阿尔布巴无人协助，自然势孤，无作乱之人矣。请降训旨，晓谕达赖喇嘛、康济鼐、阿尔布巴等和衷办事。”雍正皇帝批示：“均应如所请。遣大臣一员，赍旨前往晓谕，令伊等和好办事。”（《清世宗实录》卷52，页29—30）

但是，矛盾已趋激化，事态已难挽回。康济鼐终于被阿尔布巴等杀害了。对康济鼐的被杀，传记作者叙说：

“就在那时，派去北京的使节热江玛洼和崔成塔巴二人在

返藏途中来信说：‘大皇帝对岱青巴都明令嘉奖并赏赐了印信。中央管理西藏事务的两位大臣及其随员也来了。’隆布鼐一伙听到这个信息后，就象被鬼迷了心窍，极为慌乱。于是他和同伙计议道：‘很久以来，咱们就发誓要把岱青和台吉颇罗鼐除掉。如今，若不趁大皇帝的诏文、印信以及钦差大臣未到达之前，把这件事办完，那么，以后，我们的希望必将落空。所以，我们应抓紧时机，赶快斩除岱青、颇罗鼐和他们的属下众人。这是咱们全权之伞独遮西藏的大好时机，不能错过呀！’大家一致同意后，于是，在藏历第十二饶迥火羊年（公元1727年）六月十八日那一天，岱青巴都和贝子阿尔布巴、公隆布鼐、台吉扎尔鼐等到办理西藏地方政务的三界台阁（噶厦）去聚会。三界台阁就和幻显净香殿释迦佛宫（大昭寺）联在一起。因为，长期以来，他们相聚一处，共同议事，彼此熟悉。所以，岱青毫不担心、疑虑。他对大家笑吟吟地、高兴而亲切地讲了很多话，有时还发出愉快的笑声。这时，拉萨雪宗的宗本阿尔布巴·洛桑前来将一份长长的文稿呈给岱青。正当岱青聚精会神审阅文稿时，承文官洛桑顿月走到他的背后，抓住他的辫子。与此同时，阿尔布巴·洛桑和贝子阿尔布巴、公隆布鼐、台吉扎尔鼐等拔出刀剑，一齐向他砍杀。这时，他们的很多随从，也从紧邻的库房和外面门房里跑出来，挥舞刀剑像落雨一样向他砍刺，恰似上百个屠夫围宰一头牲口。”

这段文字先写阿尔布巴等人的野心和阴谋诡计以及他们的虚伪面目；次写康济鼐的忠厚待人和丧失警惕，看不出对方谈笑中隐藏着杀机；最后写阿尔布巴等在周密的布置下突然袭击，迅雷不及掩耳，康济鼐毫无防备，只能束手被杀。作者徐徐写来，层层展开，有条不紊，有声有色，风急火烈，使读者

如临其境，如见其形，不仅具体生动地揭示了统治阶级内部争权夺利斗争的残酷性，而且，用伏笔点明清廷中央对康济鼐的嘉奖与信任，清楚地表明了这场斗争复杂的政治背景。

传记告诉我们：当时，颇罗鼐恰好回后藏家中看望身染重病的妻子去了，而幸免于难。

至此，作者转而叙述了颇罗鼐悲愤填膺，立即起兵后藏，传檄阿里，集结军队，激励士卒，率军前往卫地，攻下拉萨，擒获阿尔布巴等三名首恶，听候清廷中央处置。

事实上，当颇罗鼐起兵向前藏进军时，即向雍正皇帝奏报

> "康济鼐与准噶尔构兵，所办诸事，洵有裨益。乃阿尔布巴、隆布鼐、扎尔鼐等，会同前藏头目，于六月十八日，将康济鼐杀害，臣即收聚后藏军兵防守驻扎。阿尔布巴等复发兵来侵，被臣杀伤无算。今臣带领兵众剿扑阿尔布巴等，伏祈皇上速遣官兵进藏，剿灭逆魁，以安西藏。"①

当时，雍正皇帝先后接到驻藏大臣和颇罗鼐的奏禀，及时派军进藏，以平乱事。在清廷中央军队到达之前，颇罗鼐自有主张，一定要等清廷中央审理判决。

凡此种种，充分表现了颇罗鼐有胆有识，深得民心，迅猛神速，擒敌制胜的军事才能和深明大义，拥戴清廷中央，维护祖国统一的政治家的远见卓识。因此，他被清廷中央任命为总理西藏地方事务的噶伦，封为贝子，后又晋封为郡王。

除上述两次事件外，在传记中，作者还记述了颇罗鼐随清廷中央军队，领兵前往征讨青海的罗卜藏丹津，平定其叛乱的

---

① 《清世宗实录》第59卷，第12页。

事迹。他在平叛中率军迅速征服罗卜藏丹津所属青海纳雪、玉树和藏北的蒙古部落霍尔四部等。然后，留驻青海，堵截罗卜藏丹津窜逃到西藏的道路，使其不能窜扰西藏，保证了西藏的安全和稳定，功绩也是显著的。传记还在多处透露了大小农奴主之间的尖锐矛盾和剥削阶级内部争夺地产、尔虞我诈的内幕；赞颂了颇罗鼐治理西藏地方，兴利除弊，减轻民众负担，发展文化事业等德政；叙述了颇罗鼐的先祖家世，他习文学武、爱情婚姻、亲友同僚交往以及当时社会风俗和宗教信仰等等有关颇罗鼐一生的事迹。

但是，作为全传来说，作者所最着力描写的、花费笔墨和章节最多的、最使人激动难忘的，还是颇罗鼐外抗准噶尔军的侵扰和内平阿尔布巴等人的骚乱等两次事件，因而这两件事也就成为这部传记的主要内容。作者之所以如此撰写，是因为这两次事件是传记的主人公颇罗鼐一生中所经历的最重大事件，它关系着颇罗鼐一生的命运。正是这两次事件充分显露出颇罗鼐无与匹敌的高超武艺、出类拔萃的军事才能和精明练达的政治风度，使他青云直上，迅速成为西藏地方举足轻重的领袖人物。不但如此，这两次事件，又是西藏历史上的重大事件。它关系到西藏地方的安定与动乱，祖国西南边防的巩固与松弛，祖国统一的加强与削弱。所以，它成为作者所叙述的主要内容。

总之，18世纪是西藏政局变幻莫测、风云激荡、动乱不宁的多事之秋。颇罗鼐是当时叱咤风云、力挽狂澜、威名煊赫的一代民族英雄。作者亲自生活在这个时代，又同颇罗鼐过从甚密，他本人也是西藏地方的领袖人物。所以，他能以亲身所经，亲眼所见，亲耳所闻，以生花妙笔，描绘点染，演义成篇，艺术地再现了当时的社会状况、历史进程、人物活动、事

件演变，形象而生动地说明了西藏地方与清廷中央的密切关系、西藏与祖国不可分割的事实，以及民族团结和祖国统一的重大意义。因而《颇罗鼐传》既是历史名著，又是文学珍品，成为 18 世纪的西藏政治风云录。

《诗镜》的传入及其影响

《诗镜》的作者是印度的檀丁，或译檀智，也叫优巴坚（意为：执仗者）。关于他的生活时代，有几种说法：一说他是公元前2世纪的人；一说他是公元12世纪的人；一说他是公元7世纪的人。根据印度和我国有关学者（包括汉族和藏族）的研究，大都认为7世纪之说比较可信。据传七世纪初期，印度著名宫廷诗人婆罗维（或意译为日辉）就是檀丁的祖父。婆罗维的三房妻室，中间的叫玛挠若塔。玛生四子，最幼者名毕若达。他和妻子乔日生了檀丁，其家世为婆罗门，属于巴若哈玛纳族。有的书中载称，这一族系有些不良习俗：如夫妻一方死了，另一方要共同火葬；能杀父而自立为王者被尊为英雄；贫困而为窃者无罪；父死，子与母同居等。看来是一个比较落后的氏族。

檀丁幼丧双亲，沦为孤儿，流落社会。为避平民反对国王的战乱而遁居森林，在林中潜心向学，终成学者。战乱平息后复出。最后成了帕那瓦国王的宫廷诗人。另说：他与国王布拉格夏的兄弟恰久相交厚。为了教授布拉格夏的几个王子学文，檀丁才写了《诗镜》一书。此外他还写了《十王子所行记》（有译为《十公子传》的也有人认为这不是他的著作）和一部戏剧。

檀丁生于印度笈多王朝之后。笈多王朝是印度古代最繁盛的时期之一，经济文化都有了很大的发展，特别是梵语文学更为发达。在此基础上，以讨论文学技巧为主的文学及修辞学理论也相应地发展起来。当时，这方面的著述可能不在少数。但是，留存下来的却只有檀丁的《诗镜》和婆摩诃的《诗庄严论》两种。此外，2 世纪的《舞论》中也有一些这方面的论述。檀丁在《诗镜》的前言部分写道：

总结以前的论著，
考察近世的运用，
我尽所有的能力，
阐述文章的性质。

由此可见，《诗镜》是在广泛阅读了前人的众多同类论著，又分析研究了当时的许多作品，予以总结，才写出来的。因此，在一定程度上，可以说他集同类论著之大成，从而获得了当时和后世各派的共同承认，成为封建文人写作的指南。

一、《诗镜》的翻译和流传

前边已经提到，13 世纪初期，贡噶坚赞即在他所写的《学者入门》一书中，把《诗镜》的内容大体帮了介绍和解释。到了 13 世纪的后期，在八思巴的大力支持与赞助下，又由雄敦·多吉坚参于 1277 年全部译成藏文。其后，他的弟子（也是他的弟弟）帮译师洛卓丹巴首先以此书讲学授徒，开始了学习《诗镜》之风。此后，藏族学者便纷纷写书对原文加以注释。如夏鲁译师却炯桑保（15—16 世纪）对雄敦的译文做了某些

修改、校定，并加入了一些注释。稍后的仁邦巴写了《诗疏无畏狮子吼》；17 世纪的五世达赖罗桑嘉措写了《诗镜妙音乐歌》；同时期的山南学者米旁·格来纳杰写了《诗疏檀丁意饰》；18 世纪的噶玛司徒丹白宁杰（一名却吉炯乃）根据锡兰学者的注释进行了修改，写了《藏梵诗镜合璧》；18 世纪的康珠·登增却吉尼玛写了《诗镜妙音语海》；19 世纪的久·米旁纳杰嘉错写了《诗疏妙音喜海》等。这些著作不但引述了《诗镜》的原文，而且对原文作了注释并举了新的诗例，有的对原作还有所补充和发展。

原书名按意义译成藏文是“年阿美隆”。“年阿”意为“雅语”或“美文”，与汉文的“文章”一词原意“富有文采，斐然成章”约略相似；“美隆”意为镜子。合起来便是“美文镜”或“文镜”。内容除少量文艺理论外，主要是讨论文体，讲述修辞和写作知识的。包括诗、文和散韵合体三者。但以诗为重点，所以过去习惯译为《诗镜》或《诗镜论》。

《诗镜》译为藏文以后，由于历代学者的推崇与宣扬，藏族学者争相传习，蔚然成风，因而也形成了作家诗的一个流派。

二、《诗镜》的主要内容

《诗镜》共分三章，包括定义，对定义的解释和诗例，都以诗的形式写出。

第一章叙述文章的体裁，有 105 首诗；第二章说明修辞方面的“意义修饰”，有 365 首诗；第三章说明修辞方面的“文词修饰”，“隐语修饰”和“写作缺点”，有 186 首诗。共计 656 首诗。

（一）文章体裁

这是第一章的主要内容，也涉及一点文艺理论问题。

《诗镜》把文章体裁分为三大类，即诗歌、散文和诗、文合体。《诗镜》重点讲述了诗歌。书中将诗歌分为“自解”、“同类”、“库藏”、“集结”等四种结构形式。这四种结构形式的交织配合，又组成多章相连的大诗。大诗有开篇和主体部分：开篇包括祝愿颂神或内容概述；主体部分包括对“正法”、“财利”、“爱欲”、“解脱”等四大事的叙述。其中的具体事物包含城市、海洋、山、季节、日升、月降、嬉戏、饮酒、欢爱以及相思、结婚、生子、定计、遣使、征伐、胜利等等，并要求修辞丰富，语言华美，韵律动听，充满情味等。

从上举事物中，可以看出，书中所讲的多属题材范围。总结成四大事，虽略近于内容，但是，总的也还不脱题材圈子。关于“形体”和修饰的关系，书中说：

> 文章若具美修饰，
> 可以永存无尽期。

这两句话只谈了文章与修辞的关系，特别强调了美妙的修辞对文章的重要性。但没有提到内容。书中另外还在解释文章的“形体”时，简单地提到“形体”就是表达某种意义的“词的连缀”，所以文章就是词和义结合而成的。这里所说的意义，就是内容。书中对内容（意义）、形式（形体）和修辞（修饰）三者，只是如此分散地简略提及，并没有把三者有机地联系起来，对它们之间密不可分的关系，特别是“内容”对于形式和修辞的决定性的作用加以阐明。相反，却突出了修辞的重要。

这样，一开头便从理论上走上了形式主义、唯美主义的道路。从当时印度社会的情况看，虽说是从事这门学科研究者的通病，但是，这种“通病”毕竟是和他们所处的社会地位、所属的社会阶层以及生活环境密切关联的。

书中还谈到：文章所表现的内心活动与外部姿态二者之间的关系。它说：内心活动是存在于人们内部的喜怒哀乐等感情，而外部姿态则是内心活动在人们外表上的反映。内心活动是根据，外部姿态是表现。这种观点无疑是正确的。

这部分的最后谈到文章的十种“功德”，阐述文章怎样才能达到辞、义具备，悦耳动听。实际上是对写文章提出的十种要求。十种“功德”即：“谐和”，主要指语言上轻重、长短等的配合与谐调；“清晰”，对所阐述的事物要讲清楚，说明白；“均·匀”，句中所用刚、柔字数的多少、前后等，要匀称和谐；“文雅”，要求音义和谐，悦耳动听，不用粗话等；“甚柔”，句中要多用柔和字而不用刚劲粗豪字；“意明”，意义明显，易于理解；“含蓄”，文章内容能使人举一反三，由此及彼，有启发意义；“简炼”，重点指使用缩写词语；“华丽”，要使用华丽词语美饰；“比拟”，指使用比拟手法。

以上所讲文章“十德”，有讲音韵的，有讲修辞表意的，都涉及一些文章风格的问题，所以文中称它是“不同修饰”。因为在这方面，存在着东方派和南方派在风格和要求方面不同的主张。上列“十德”，乃是在印度流行较广的南方派的主张。

（二）意义修饰

这一部分是《诗镜》的主要内容。讲的是东、南两派都承认的意义修饰，是以意义变化为主的修辞方法。论述使用怎样的手法和方式来表达所要阐明的事物内容，以使文章更加生动

感人的问题。书中将意义修饰分为三十五种，每种之下又分若干类。种类繁多，条目细琐。如第一种直译为“自性修饰”，意为直接叙述或描写某事物的修辞手法，即所谓“敷陈其事而直言之”的直接陈述式叙事方法。书中又将它细分为四类，即直叙类型饰、直叙动作饰、直叙功能饰、直叙物质饰。直叙类型饰所举诗例如下：

嘴喙红又弯，
双翅绿又软，
颈有三色环，
鹦鹉善巧言。

诗中直接讲述鹦鹉的嘴巴、翅膀、颈项的形状、色彩等类型，不用比喻，不涉及其他方面，所以叫“直叙类型饰”。这里的“饰”就是指的“描写方法”。其他的，“直叙动作饰”是直接叙述事物的动作状况的；“直接功能饰”，直接叙述事物的功能；“直叙物质饰”，直接叙述附属于事物的某些物质的形状等。总之是直接说明某一事物，至于是从哪个方面说明，则客观情况是千差万别的，既非四类所能包容，也无更详细区分的必要。文中所分小类，有的陷于繁琐，有的混淆难辨。

第二种是“比喻修饰”，书中解释为：利用一物与另一物相似或相同之处，加以比喻的方法，在两种相比喻的事物之间必须使用同、似、象、如……等词加以缩合。

比喻是修辞中常用的重要方法。《诗镜》中所说“比喻修饰”，就是现在所讲的明喻。上面《诗镜》对比喻的定义解释，抓住了比喻的一个重要方面，是很好的。但是，忽略了比喻与被喻的事物，二者之间必须是不能混同的不同事物这个方面。

《诗镜》把比喻修饰又细分为三十二类。其中第二十九类又分为二，所以实际上分了三十三类。即：(1) 法喻（或译同状喻），(2) 实物喻，(3) 颠倒喻，(4) 交互喻，(5) 惟一喻，(6) 不定喻，(7) 集同喻，(8) 殊胜喻，(9) 虚拟喻，(10) 超越喻，(11) 愚痴喻，(12) 疑惑喻，(13) 判定喻，(14) 双关喻，(15) 断句喻，(16) 贬抑喻，(17) 颂扬喻，(18) 欲言喻，(19) 矛盾喻，(20) 反驳喻，(21) 面谀喻，(22) 真相喻，(23) 不共喻，(24) 未曾有喻，(25) 不可能喻，(26) 多方喻，(27) 姿态喻，(28) 连珠喻，(29) 语义次第喻，(30) 对举喻，(31) 攀合喻，(32) 原因喻。下面重点举些原书的例子，略作分析：

(1) 法喻（同状喻）：

> 美女你的手掌心，
> 好似莲花红殷殷。

诗中以莲花之红与美女手掌相比，说明比喻莲花与所比掌心的共同形状和特点“红”。二者之间用了“好似”这样表明比喻的词加以缩合。

(2) 实物喻：

> 你的面容似莲花，
> 眼似青邬婆罗花。

这首诗只说面容与莲花，眼睛与青邬婆罗花二种实物的两两相似，但不像前诗指出红的特点相似，而让人体会到面容与莲花的“红”色相似；眼睛和邬婆罗花的“青色”相似。二者

之间也是使用了“似”这类表明比喻的词。

其实（1）与（2）基本相同，不必分得如此繁细。

（3）颠倒喻或反比喻：

莲花恰似你容颜，
蓬勃开放正丰满。

一般是以物比人，此诗却以人比物。以美女容颜为喻，而以莲花为被喻，所以称为颠倒喻。其实只从意义上看，也容易和（1）、（2）混淆。但应注意，无论（1）、（2）、（3），其表明比喻的词“如”、“似”、“好象”等等，总是接在被比喻的词后。

（4）交互喻：

莲花恰似你面容，
你的面容似莲花。

莲花与面容互相交换做比喻，可以起到加深二者相似程度的作用，其实是正反喻的结合。

以上数类，可以说是纯粹的比喻，只是分得过细，有重复之嫌。还有一些比喻，不过是在比喻的基础上加上了另外一层意思，便成了另外一类，如（8）殊胜喻：

你脸只在你身见，
圆圆月儿在中天，
除此以外无差异，
此乃所谓殊胜喻。

诗中意思，你的脸长在你身上，月儿在天空中，除了这种存在的处所不同而外，别的方面则毫无差异。也就是说在丰满、皎洁、光泽等方面则都相同。以一项无关紧要的差异，来烘托出其他重要方面的完全相似，加深相似的印象，这也是常用的一种修辞方法。

再如（9）虚拟喻：

“唯我具伊美容华”，
月儿莫要如此夸，
莲花美容也似好，
所说此即虚拟喻。

月儿本不会自夸，诗中虚拟月亮自夸，故称“虚拟”喻。这也是一种常用的修辞手法，但重点不在比喻，而在“虚拟”、“拟人”，所以也不属于“比喻”类。

再如（12）疑惑喻（或犹疑喻）：

是从中蜂儿飞旋?
抑你脸双目流盼?
我心摇摇实难断!
此即所谓疑惑喻。

诗中只是使用了疑问词，表示疑惑不解，这自然也不属于比喻范畴了。其他如愚痴喻、贬抑喻、否定喻（反驳喻）、理断喻等等，也多如此。

此外还有一种（14）双关喻，是利用一词双解，或一意双

关而成的。如：

清凉月亮之敌方，
美丽吉祥又芳香，
你的容颜似莲样。
所说此即双关喻。

诗中第三句：“你的容颜似莲样”，不过是第二类“实物喻”的原版，而头两句是第一类法喻的扩大，法喻只讲一种共同点“红”，而这里是讲两种以上的共同特点：“月敌”、“美丽”、“芳香”。当然，这些特点表现在比喻和被喻之间，还有不同的内涵。例如同为“月敌”，表现在荷花的是“月升而闭”，表现在容颜上则是“使月羞愧”。又如“具吉祥”一词，在花，是说花为“吉祥天女”生处（传说吉祥天女生自花中）；在人面，则是美丽吉祥。这些即所谓“双关”之意，带有文字游戏的性质，也已经超出了比喻的范畴。除掉其双关的手法，其比喻手法和（7）又是雷同的。（7）集同喻，也是讲喻和被喻之间几方面的特点相同，如：“你的面容真美丽，不只美丽与月比，而且都使人欢喜，也有这类集合喻”。

（30）对举喻，是一种特殊的比喻方式：

世间国王有很多，
似汝至今无一个；
如意宝树称足钦，
至今绝无第二棵。

四句诗中，分为上下两联，上联两句是本意，下联两句是比喻。在作家诗《萨迦格言》和《仓央嘉措情歌》中采用这种

比喻手法最多。

总之“比喻”是文学作品中常用的重要艺术手法之一，这里所讲，将明喻的内容都包括了，是比较全面的，缺点是过于繁细；有些区别不在比喻本身，而在语法词或其他方面的用语，将这些也作为区分比喻类别的条件则不甚恰当。不过早在7世纪，便写出这样概括性的论述，已是极为可贵的。

第三种是形象修饰，也是利用两种不同事物之间的相似之点，用比喻来摹拟被比事物的形状，而使之形象化的修辞手法。比喻和被喻之间不用“似、象、同……”等词缩合，属于“暗喻”类，是常用的重要修辞手法。书中分为20类，即：(1) 省略形象修饰，(2) 不省略形象修饰，(3) 省与不省形象修饰，(4) 全部形象修饰，(5) 部分形象修饰，(6) 整体形象修饰，(7) 一支形象修饰，(8) 相应形象修饰，(9) 不相应形象修饰，(10) 不平衡形象修饰，(11) 提高形象修饰，(12) 相违形象修饰，(13) 原因形象修饰，(14) 双关形象修饰，(15) 同况形象修饰，(16) 异况形象修饰，(17) 否定形象修饰，(18) 平分形象修饰，(19) 双重形象修饰，(20) 歪曲形象修饰。下面将常用而重要者的诗例举出，略作说明。如 (1) 省略形象修饰：

双臂藤蔓双手莲，
双足枝叶微微颤。

诗中把双臂形象化为藤蔓，双手形象化为莲花，双足形象化为枝叶。在“双臂”与“藤蔓”，“双手”与“莲花”，“双足”与“枝叶’二者之间各省掉一个属格“的”字，所以叫省略形象化。以此类推之 (2) 不省略修饰，就是保留二者中间

的属格“的”。(3)省与不省形象修饰，就是(1)、(2)的合并。

第(4)全部形象修饰：

红色脚趾的花瓣片，
闪光趾甲的花蕊，
你的双足的水生莲，
放在众王头顶端！

这里所谓的“全部”，指的是“部分”和“总体”二者而言。即无论作为“总体”的“脚”和作为脚的组成“部分”的“脚趾”和“趾甲”，全部加以形象化，就叫“全部形象修饰”。所谓“总体”与“部分”是相对而言的。如这首例诗中的“足”，对足趾和趾甲而言，它是“总体”，但若在别的诗中，它的相对面是“全身”，那么“足”就成了“总体”“全身”的组成部分了。

下面紧接着(5)“部分形象修饰”，就是诗中不将“总体”形象化，而只将“部分”形象化；(6)“总体形象修饰”，就是与(5)相反，只把“总体”加以形象化，而不使“部分”形象化。象这三类也可不分这么细，与前面(1)、(2)、(3)基本是相似的。

(7)一支形象修饰。指的是诗中有数事物，只将其中之一加以形象化，以此类推就有二支形象修饰和三支形象修饰等，也是分得太繁琐了。

(8)相应形象修饰：

笑脸盈盈的鲜花，

美目流盼的蜜蜂。

诗中以鲜花对笑脸，以美目对蜜蜂。而目在脸上，蜂旋花丛，两两有相应的关系，所以叫相应形象修饰。

（9）双重形象修饰：

你脸荷花舞台上，
眉毛藤蔓是舞者，
翩翩起舞喜不尽。

诗中把脸先比喻为荷花，又进一步比之为舞台；把眉毛先比喻为藤蔓，复喻之为舞者。一物双比，所以叫双重形象修饰。也是一种很生动的修辞手法。

意义修饰中其它尚有：能明修饰，是在诗章的前、中、末的部位，用一个表明事物的类别、动作、功能或属性的词语，从而使前后文及全诗的内容明白表达出来的一种修饰方法。其中又分十二小类。这类“修饰”，很多属于句法分析范畴，如第二类“首句动作”，第六类“中句动作”，第八类“末句动作”等，实际指的是主要动词在诗章中的位置。又如第一类的“首句类别”、第五类的“中句类别”、第七类的“末句类别”等，讲的是主语在诗章中的前后位置，所以算不得修辞手法。但由于古代学术研究上的分科没有现在这么细，很多方面的问题在一起讲述，也是可以理解的。

此外还有：重叠修饰，即利用意义和词语重复的修辞手法；否定修饰，即对所叙述的事物予以否定的修辞手法，其实是语法范畴的否定式；叙因修饰，实际是一种推理叙述；翻案修饰；存在修饰；影射修饰；夸张修饰，即对所描述的事物加

以大力夸张、超越一般情况的修饰方法；虚拟修饰，常用“想是”、“疑是”、“定是”、“为什么不是”、“不是吗”等虚拟词；原因修饰，用以说明事物的原因，从而直接或间接了解其结果，这类修辞，实际是语法的句法分析，是一种原因复合句句型；隐微修饰；遮掩修饰；次第修饰；喜悦修饰；姿态修饰；威武修饰；委婉修饰；良缘修饰；丰广修饰；歪曲修饰；双关修饰；特写修饰；摄同修饰；相违修饰；非时赞扬修饰；隐赞修饰；确定修饰；并论修饰；交换修饰；祝愿修饰；间杂修饰；具义修饰等。

（三）文辞修饰及写作缺点

这一部分又分为三：音韵修饰、隐语修饰和去过。

音韵修饰是利用语言音韵的结合变化和诗文的不同形式结构等手法，以使诗文优美动听的写作方法。其中又分叠字式、难作式、定韵难作式等三类。

叠字式，是利用字或词的重叠，加强音韵的和谐动听，于文句的参差中，表现出整齐的形式美与音乐美。如“句首叠字式”中的“四句句首叠字式”：

雅雅，檀丁所著文，
深深，如学者所论，
聪聪，明慧学友辈，
悠悠，吟咏乐何如！

这是四句之首全都有叠字的。还有“三句句首叠字”的，如：

闪闪，光灿花羽翎，
美美，展开圆伞屏，
孔雀姑娘仰欢目，
飘飘雨云他望注。

还有“他处叠字式”中的“句首、中、尾叠字式”，如：

美美，百鸟群中美美，布谷陶醉声美美；
美美，乐器丛中美美，天神大鼓声美美；
美美，歌曲调中美美，极喜乐神歌美美；
美美，三界域中美美，有德佛祖誉美美。

这是在句首、句中、句尾都重叠了一个“美”字，其它如上一句尾一字与下一句句首一字重叠叫作“首尾叠字式”，相当于汉族的“顶针诗”；“倒转重叠式”是正读倒念都成诗。

难作式有回文、半回文、曲折等格式，类似汉族的回文诗。定韵难作式，是用同一韵母、声母或发音部位相同之字母所写的诗。

隐语修饰，是不明说诗中主要事物，而以相类似的隐语和谜语出之的叙事方法。

以上两种多属于文字游戏，不能认真作为修饰手法来看待。

“去过”一节，主要讲要消除写诗文的十种缺点。这和第一章中所讲文章“十德”是相对提出的。所举文章“十过”如下：

(1) 意义混乱过，指虽将语词汇集一起，但是前后不联贯，意义混乱，不知所云；

（2）前后内容矛盾过；

（3）疑惑过，指语言含糊，模棱两可，意义不明，使人怀疑；

（4）意义重复相同过；

（5）次序颠倒过；

（6）不合规律过；

（7）失去停顿过；

（8）不合韵律过；

（9）不合文法过；

（10）违反地、时等过。

书中还谈到这“十过”在特殊情况下也可以不算缺点。如描写醉汉、神经病人及儿童说话时，产生“内容混乱”、“前后矛盾”等情况，则是作者有意为之，不能算缺点。总之，“去过”是讲文章的思想内容要联贯、明畅，逻辑性要强，要合乎语言规律和客观情况。虽属一般的写作方法，但其中重点在于对文章的思想内容提出了正确的要求，则是值得称道的。

《诗镜》一书，在阐述文艺理论和讲解修辞手法时，为了说明问题，还配合定义、解说等举了相应的诗例。在全书656首诗中，诗例就有355首。从它的内容看，大部分是描写妇女容颜、男女之情、赞颂国君王子、宣扬圣贤之道的，缺乏积极的思想，其中很多甚至是低级、消极的东西。偶尔有抨击暴君、记述历史传说、反映风俗人情的，但为数极少。这是和作者的出身经历、社会地位以及所处的历史时代分不开的，应给以适当的批判。

三、藏族学者对《诗镜》的发展

在第二段中已经谈到，在文艺理论方面，关于内容与形式的关系这个根本性问题之一，《诗镜》的原作者并未能给以应有的重视和很好的解决。至于对文学的本质、文学的作用以及文学的社会意义等根本性问题，则无所涉及，更说不上什么认识了。

《诗镜》传入藏族地区后，萨班·贡噶坚赞似乎已经意识到了“内容”的问题，所以他把《诗镜》中所说的“形体”解释成为“内容”，这自然是曲解了原意，以补充原著之过，用意是好的，也对原作略有补救，但仍未脱出原著的框架，则觉美中不足。此外，米拉日巴在他的《道歌》中已经提出了内容对形式来说，内容起决定作用的命题。不过，那时他是否针对《诗镜》在这方面的不足而发，则尚不得知。但是，它充分说明，在11—12世纪，藏族的少数学者开始注意到了内容与形式的关系这一文学上的重要命题，并且提出了基本正确的看法。

后来，在《诗镜》的流传过程中，藏族学者对内容与形式的关系问题展开了讨论，尽管他们的看法不完全一致，但是，对檀丁把“内容”问题归并在“形体”中顺便加以论述的作法，则公认为是一个很大的缺点了。

到了16世纪初期，素咯瓦·洛卓杰波在他写的关于《诗镜》著述中，便率先明确地提出了内容、形式与修饰三者之间的关系问题，他说：

以人的躯体、生命和装饰为例证，

> 总括为四大事的诸内容好比生命，
> 韵文、散文、合体等形式就象躯体，
> 意义、字音、隐语等修辞则如装饰。

在这里，他首先把“内容”从《诗镜》原来归入“形体”的框架中分离开来，作为一个独立的命题提出。然后又用极形象而准确的比喻说明了这三者的关系。他把内容比作生命，把形式比作躯体，把修辞等比作装饰，是极为巧妙而恰当的。其中含有极丰富而充满辩证的思想。它体现了“内容”、“形式”、“修辞”三者是统一不可分的，“内容”对于“形式”和“修辞”的决定作用，“形式”和“修辞”对于“内容”的表达作用等数层意思。对此，素咯瓦虽然没有明确的阐述，但是，从他打的比喻中，已经鲜明地体现出来了。不言而喻，这对《诗镜》原作者在这个问题上的偏颇，作出了根本性的彻底纠正，对藏族文艺理论的发展作出了自己可贵的贡献。当然，这也是藏族学者们对这个问题长期讨论的一个自然而合理的结果。

到17世纪时，米旁·格来纳杰更强调指出：

> 没有生命的尸体，
> 纵然美好谁拿取！

很明显，他特别强调了“内容”对于文章的决定性作用。

藏族学者的这些正确论述，无疑都从理论上纠正了《诗镜》作者只重视文体、修辞而忽略内容的形式主义和唯美主义的错误倾向。

在修辞方面，藏族学者也对《诗镜》作了若干补充和发展。

《诗镜》中，对于自己所提出的诗的几种基本结构形式：自解、同类、库藏、集结等，未作任何解释，看来这是由于当时印度社会上对此已有普遍的共同理解的缘故。按照印度的传统解释，“自解”，是说一首诗本身能完满表达一个完整的意思，又叫单节诗。“同类”（或译类聚），是由五首以上的诗组成，又名五节诗。“库藏”，是各节独立而联在一起的诗。“结集”（或译集聚），是同一格律的许多节联在一起的诗。藏族学者们经过实践和总结，除了“自解”外，对其他三者都作了补充。把“同类”解释为：用多首诗来表达一个共同的意思。各首诗互相照应，最后用一个相同的谓语（动词）。“库藏”解释为：用许多诗句联合表述许多事物或意思，不受四句为一首诗的限制，各首诗的谓语也不相同。“集聚”解释为：许多首诗集聚在一起，共同表达一个意思。诗句和谓语都不受限制。

这些解释补足了《诗镜》的缺漏。同时，比印度原有的解释也更充实、更完整、更合于客观实际了。

再有，对于“比喻”的理解，《诗镜》中讲：“表明某一事物与另一事物相似，就叫作比喻”。这种解释虽然说明了“比喻”的性质的一个方面，但是不够精确和全面。因为并不是两种任何相似事物都可以构成比喻。18世纪的康珠·登增却吉尼玛指出：“喻体与本体应是不能混同的两种事物，而又有相似之点，这才是构成比喻的基本条件。”这样便将“比喻”的概念补充完善了。

此外，藏族学者对修辞类别也有所增加。如在比喻修饰中，纳雪巴增添了“不一致喻”，素咯瓦增添了“前无喻”。在形象修饰中，仁崩巴增加了“可怖形象饰”。能明修饰（亦译点睛修饰），原著只分了十二类，藏族学者补充为十六类。在否定修饰中，素咯瓦增添了“确定否定”和“不确定否定”。

仁崩巴还归纳提出了十一种新的“喻词”等。这些增补，以今天的眼光来看，尽管不一定全都可取，但若就《诗镜》本身的体系来说，则应该承认是有所充实的。

《诗镜》中，有一些修辞手法和韵律是根据古梵文的结构特点和语音实际总结归纳出来的。《诗镜》传入藏族社会后，在实际运用中，藏族学者已经淘汰了这些不适合藏族语言特点和结构的条文，而代之以适合的规律。在《诗镜》第三章的“去过”中，关于“韵律失调”（或译不合韵律），对梵文诗来说，包括各诗行音节数目不等和长短音不按固定位置两个方面的内容。但是，藏文诗则只以音节数不等为过失，而无长短音的问题。又如“缺乏连声”（或译不合规律），梵文诗指的是诗行中间在音步（相当于藏文诗的诗句）之间或词与词之间，前后两个词的元音应该联结时，却没有联结，而出现了停顿。但藏文诗中则只以诗中词句间的连接词使用不当为过失。所以，康珠·丹增却吉尼玛指出：韵律失调、缺乏连声、失去停顿和用词不当等“这四种过失，大多出现在梵文诗中，别的语言也可能有某方面的类似，应注意消除”。既注意语言的不同特点，避免生搬硬套，又注意其参考价值，灵活运用，集中地反映了藏族学者对待《诗镜》的正确态度。

凡此种种，都充分说明《诗镜》传入藏族社会后，逐渐被吸收和消化，按照藏族的语言特点和写作实际，进行了补充、改造和创新，从而使《诗镜》成了藏族自己的文艺修辞著作。

《诗镜》被介绍到藏族社会以后，由于以当时统治全藏的萨迦派政教统一的领袖人物的提倡与支持：萨迦班钦译述于前；八思巴支持雄敦·多吉坚参翻译于后；帮译师洛卓丹巴又以之讲学授徒，因而藏族上层社会的学者随之而学习运用，蔚然成风。后世学者也趋之若鹜，继之以疏释及诗作，从而形成

作家诗中的又一个流派。历代学者注释《诗镜》时所写的例诗，实际是新的诗歌创作，只是限于为原文定义服务，难免有些刻板效颦之嫌，且其内容多涉宗教。因此，思想内容和艺术技巧兼优者，为数不多。长篇巨著而出之以《诗镜》之指导者，则以五世达赖之《王臣史》和才仁旺阶的《青年达美》为最著名的代表。这种文体，注意修辞技巧的运用和词藻的雕纂，讲究形式，提倡“雅语”，鄙弃所谓的“粗俗俚语”，即群众语言，发展了唯美主义的文风，与民间创作的朴素自然、充满劳动生活气息者，形成截然不同的风格。当然，作为理论性的著作，《诗镜》丰富了藏族的文艺理论和修辞学理论，增添了文学艺术领域中新的学科，对藏族作家文学的一个方面起着一定的指导作用。

英雄史诗《格萨尔王传》

一、概貌、目录及情节

（一）概貌

《格萨尔王传》藏族称为“格萨尔钟”即《格萨尔王的故事》。它是一部在藏族人民群众中广泛流传的、规模结构宏伟的英雄史诗。在藏族各地区都有专门说唱《格萨尔王传》的民间艺人，他们受到广大群众的普遍欢迎和爱戴，被称为“钟恳”，即“说格萨尔故事者”。他们有的会说几部，有的会说十几部，有的甚至会说几十部，一说便是几天，十几天或几十天，这是《格萨尔王传》流传的主要形式。另外，还有不少的手抄本和一些木刻本传世。

《格萨尔王传》不但流行在藏族地区，而且流传在国内的蒙族地区、土族地区，国外的蒙古人民共和国以及苏联的布里亚特自治共和国等地区。当然，在这些地区或国家流传的《格萨尔王传》除有不少与藏族的《格萨尔王传》相同的以外，还有不少不相同的，而且都具有本地区、本民族的浓厚特色。

《格萨尔王传》结构宏伟、篇幅浩大。根据有关地区、单位和研究人员了解的情况，估计约有五六十部之多，大约有一

百万诗行（一般常见的约三十余部）。是目前所知的世界上少有的长篇巨幅英雄史诗。因此，受到国内外广泛的重视，有不少人在进行研究。

解放前，国内曾于1716年在北京出版过蒙文的七章本，有些人也注意到有关《格萨尔王传》的一些问题，如松口·益希班觉（18世纪）、洛桑促辰（17世纪，第四代班禅经师）、江巴若杰（19世纪）和汉族白歌乐、任乃强的《藏三国初步介绍》、《关于藏三国》等著述，写于20世纪40年代；陈宗祥、彭公侯二人从外文译过拉达克本的格萨尔本事。

国际上对这部伟大的英雄史诗也很重视，远在二百年前，已有人出版介绍。如1776年，俄国的帕拉莱斯，就曾出版过《格萨尔王的故事》；1839年，俄国的斯莫迪特在彼得堡印行蒙文本《格萨尔王传》，并译成德文出版；1900年，俄国普查宁从青海搜去藏文抄本《格萨尔王传》，今藏列宁格勒图书馆；1902年，法国的弗兰克从藏西北搜去藏文抄本《格萨尔王传》，于1905年用藏、英文对照在印度加尔各答出版了《格萨尔王本事》；20世纪20年代，法国的亚力山大·大卫·尼尔（女），来到我国青海地区，收雍登为义子，记录了藏族艺人说唱的一部分《格萨尔王传》，回国后译成法文，于1931年在巴黎出版，以后又来我国搜集《霍岭大战》手抄本；20世纪30年代，俄国的郭强曾译出七章蒙文本的《格萨尔故事》，并对其人民性和艺术性进行了评论；十月革命后，哈马加诺夫与布哈依洛夫等人都是《格萨尔王传》的研究者；另有法国的石泰安也曾亲来中国，在康巴活动，多方搜集《格萨尔王传》，并积极进行研究。1956年，在巴黎出版了《林土司本西藏的格萨尔王传》，全书约300多页。又写成《格萨尔王传研究》，于1969年在巴黎出版，全书六百多页；蒙古人民共和国的达木

丁苏伦也是《格萨尔王传》的重要研究者，写有专门的论著。

解放后，在党的民族政策和文艺政策的光辉照耀下，《格萨尔王传》得到很大重视。1958 年，中国科学院文学研究所和中国民间文艺研究会联合提出由青海负责搜集、整理这一史诗的建设计划，经中央宣传部批准后，中共青海省委宣传部即决定由青海省文联成立《格萨尔王》工作组，专门对《格萨尔王传》进行调查、搜集、翻译、整理等工作，积累和印刷了大批资料，取得很大的成绩，并于 1962 年先后出版了汉文、藏文的《霍岭大战》上部，受到国内外的欢迎和重视。

最近几年，在西藏发现一位叫扎巴的老艺人，年已 78 岁，会说 31 部格萨尔，西藏自治区党委宣传部亲自组织人力，拨专款进行记录整理。另外还发现了二人：一是 23 岁的女青年玉梅，能唱 20 多部；一是藏北草原老艺人阿旺嘉错。其他各有关省区也都在积极开展搜集、记录、整理、翻译和出版工作。近两年来已公开出版了 10 部藏文的《格萨尔王传》，受到国内各族人民的重视，藏族群众反映极为强烈，争先购买。国外也很重视，美国、西德、日本、加拿大等国学者和书商都纷纷来函订购。四川、青海等电台还展开了用藏语连续播送《格萨尔王传》的工作，受到藏族人民的热烈欢迎。

中国社会科学院少数民族文学研究所和中国民间文艺研究会 1980 年 4 月在四川，1981 年 2 月在北京，1982 年 5 月在北京，与有关省区联合召开了有关《格萨尔王传》的工作会议，研究有关搜集、整理、翻译、出版等工作，起到了组织、协调和推动的作用。

（二）目录及情节

一套完整的藏族《格萨尔王传》到底有多少部，每部名称和内容都是什么，各地区、各个说唱《格萨尔王传》的民间艺

人的说法都不一致。有说 7 部的，有说 12 部的，有说 16 部的，有说 18 部的，也有说 25 部，还有说 32 部的。根据最新的情况估计，约有 60 部的样子。其中比较常听说起、常见于书面、比较重要的约 30 多部，其目录和简要情节如下：

1.《天岭卜筮》（ལྷ་གླིང་གབ་ཙེ་དགུ་སྐོར།）似与《三界会商》、《天神与岭尕》内容相同或相似：天上众神会议，决定派天神之子降生人间，扫除暴虐，拯救黎民百姓的故事。在《天岭卜筮》（四川德格印经院版本）显然套用了佛教神话“观世音降生西藏化身为赞普，化度西藏百姓”的框框，说观音向阿弥陀佛请求派天神之子下凡降魔，为了给神子找下界的生身母，莲花生治好龙病，索取龙王三女儿，赐给尕部落首领顿巴坚参为妻，后来即格萨尔生母。全部史诗除为人民的主导思想外，也掺杂了一些宗教迷信的宣传。

2.《英雄诞生》（འཁྲུངས་གླིང་མེ་ཏོག་ར་བ།）：叙述尕部落杀了岭国总管王戎查叉根之子，岭国起兵复仇，尕部首领逃走，龙女尕毛改嫁僧伦。天神之子选定他们为父母之后降生的情形。

3.《十三轶事》（རྒྱལ་རབས་བཅུ་གསུམ།）：叙说僧伦的兄弟超同，为了争夺权力，千方百计迫害格萨尔母子，格萨尔设法保护自己，战胜叔父超同，后来和母亲到黄河川，使当地变成牧草丰盛的地方，当了黄河川主人的事迹。有的与《英雄诞生》二者合为一部。

4.《赛马称王》（རྟ་རྒྱུག་རྒྱལ་འཇོག）：讲述格萨尔在穷困和迫害中长大后，通过全部落的赛马会，夺得第一名，娶最美的姑娘珠牡为妻并成为岭国国王的经过。也有的就称为《赛马》。

5.《降伏魔国》（或称《降伏妖魔》）（བདུད་འདུལ།或 བདུད་གླིང་།）：描绘北地魔王抢走格萨尔妃子梅萨，并残害百姓以男女小孩为食物，格萨尔知道后，前往魔国消灭魔王鲁赞（ཀླུ་བཙན།）的过

程。

6.《霍与岭国之战》(ཧོར་གླིང་།) 分上下两部：

(1)《霍岭大战》(ཧོར་གླིང་གཡུལ་འགྱེད།)：叙说霍尔国王趁格萨尔去北方降魔未回，带兵侵入岭国，岭国众英雄奋起抗击侵略，但因超同叛卖，岭国失败，英雄被杀，王妃珠牡、百姓和国家财宝被霍尔掠去的故事。也称为《霍尔入侵》。

(2)《降伏霍尔》(ཧོར་ཕར་འདུལ།)：讲格萨尔在魔国得知霍尔抢走珠牡的消息后，赶回岭国，惩罚了叛国贼超同，前往霍尔，战败霍尔，杀死霍尔国王，救回妻子珠牡的情形。

7.《岭与姜国》(འཇང་གླིང་།)，或称《征伏姜地》、《保卫盐海》：叙述姜国前来侵夺岭国的盐海，格萨尔起而反击，首先收降了姜国太子拉托居尔；后来格萨尔王变成一条鱼，在海中游，撒旦王下海游泳，口渴了喝水时，把鱼喝进肚里，格萨尔变成千辐轮，降服姜国萨丹王的故事。

8.《岭与门域》(མོན་གླིང་།) 或称《门岭大战》：讲述岭国为了报复过去门国抢夺岭国财物、杀害岭国英雄之旧仇而与门国发生战争，最后格萨尔征服门国的经过。其中还有抢婚的目的。

9.《大食牛国》(སྟག་གཟིག་ནོར་རྫོང་།) 或译《大食财国》：叙述超同偷盗了大食国的牛（有的说是三匹骏马），因而引起两国纠纷，大食诺尔王战败逃走，被格萨尔追及，最后格萨尔战胜大食国的情况。

10.《卡契玉国》(ཁ་ཆེ་གཡུ་རྫོང་།)：叙述卡契的赤丹王征服尼泊尔、郭尔卡等小国后，极为傲慢自大，听说格萨尔英勇无敌，心中不服，便带兵攻击岭国。格萨尔组织兵力，反击侵略，亲手杀死赤丹王，打开玉库，分散宝玉、财物的故事。

11.《象雄珍珠国》(ཞང་ཞུང་མུ་ཏིག་རྫོང་།)：讲说超同抢劫了

向雄国商人的货物财宝，向雄王也派人抢走超同的牛羊财宝，因而引起两国争战，超同被向雄捉去后，泄露岭国军情，使战斗格外艰苦，最后格萨尔率军攻破珍珠城，用神箭射死向雄王伦珠扎巴而获胜的故事。

12.《朱古兵器国》（བྲུ་གུའི་གོ་རྫོང་།）：分上、中、下三卷，上、中卷又各分为二分册，共为五册。讲述朱古的托部王拒谏兴兵，侵入西藏，攻陷阿里、拉达克，侵入后藏。格萨尔征调属国霍尔、姜国、门国、索布国（上、下）、黎国、象雄国、及岭国本部各部落之兵将，迎敌朱古，经过多次反复大战，最后格萨尔率各路大军北征，降服了朱古，开启武器宝库，并创立佛教等。

13.《松岭大战》（སུམ་གླིང་གཡུལ་འགྱེད།）：讲述格萨尔率兵战胜松巴国王甲玛坚参，夺取松巴国犏牛的故事。

14.《索波马国》（སོག་པོ་རྟ་རྫོང་།）：分上、下两部（也有人见过分为上、中、下三部的）。

(1)《索堆马》（སོག་སྟོད་ཙང་ཤེས་རྟ་རྫོང་།）：叙说上索布马国的王子和大臣挑起战争，格萨尔率兵征服，马国王子战死，国王投降的故事。

(2)《索麦铠·玉国》（སོག་སྨད་ཁྲབ་གཡུ་རྫོང་།）：叙述格萨尔于征服上索布以后，趁势收服索麦铠玉国，攻下英雄所喜欢的铠甲城和少女所喜爱的碧玉城的故事。另一本说：下索布国王赤赞进攻岭国，岭国抗击。战争中赤赞变鹰变蚂蚁等，格萨尔也变化了追赶，最后大将玉拉托居尔射伤赤赞把他砍成六段，岭国获得胜利。

15.《珊瑚聚国》（བྱི་རུ་ བྱུར་རྫོང་།）：讲述因从前超同等曾袭击珊瑚国村庄，后来珊瑚国又杀了岭国到卫藏的人，结有宿怨，因而岭国发兵，进攻珊瑚国。途中为阿扎部落所阻，交战

三年，经藏王调解始得前进，然后战败珊瑚国，杀死国王达孜杰保，打开珊瑚城珍宝库分赐臣下百姓的故事。

16.《贡日水晶国》（གངས་རི་ཤེལ་རྫོང་།）：叙述岭国占领了拉达克雪山水晶国两个部落，拉达克王熏奴呷卧发兵收复，岭国出兵攻击，结果雪山水晶国战败，国王被格萨尔用刀砍死的经过。

17.《典玛青稞国》（འདམ་མ་ནས་རྫོང་།）：格萨尔大将典玛叉香原是典玛青稞国人，被国王萨霍尔驱逐到岭国。典玛为了继承自己本国的祖业，便请岭国进攻典玛青稞国。其时国王萨霍尔已死，太子萨仁敖尔率兵抵抗，被岭国大将杰琼射死。岭国打开典玛国的青稞库，分予臣下和百姓。

18.《白利羊国》（སྦྲི་རི་ལུག་རྫོང་།）：指康区的白利土司，也有人说是指尼泊尔，或波密之南的白玛岗的。格萨尔征服朱古后，转而进攻白利绵羊国（有说山羊国的），劝其国王拉赞赤都投降，拉赞赤都不听，被格萨尔杀死，夺其羊群分赐臣下百姓的故事。

19.《阿色甲国》（ཨ་བསེའི་ཁྲབ་རྫོང་།）：格萨尔变为红马头金刚，给超同授计，叫超同去取阿色国的铠甲，结果引起战争，最后岭国打败阿色国，取得黄金甲和白银甲。

20.《米努绸缎国》（མི་ནུབ་དར་རྫོང་།）：分上、中、下三部。米努是女国，也是一个岛国，女王达鲁贞自己统治中米努和下米努地区；副女王拉鲁贞统治上米努，信本教。岭国征服白利国后，女王达鲁贞要为白利报仇，但副女王主张与岭国和睦相处，因而发生内讧。副女王向岭国求援。岭国来助战，格萨尔射死女王达鲁贞而得胜。

21.《提吾让玉国》（ཐེའུ་རང་གཟི་རྫོང་།）：讲述格萨尔战胜提吾让九兄弟的故事。

22.《西宁马国》(ཟི་ལིང་རྟ་རྫོང་།)：讲说格萨尔 11 岁时，到西宁马国，降伏了妖魔珠赤达夏，救助穷人，压制富人，把马匹分给岭国各部落的故事。

23.《地狱救母》（དམྱལ་གླིང་རྫོང་།)：叙说格萨尔母亲死后，被打入地狱，格萨尔知道后便闯人地狱，救出母亲和所有受苦人的故事。

24.《安定三界》（ཁམས་གསུམ་བདེ་བཀོད།)：叙述格萨尔年老后，将王位传给后代（有说是儿子、有说是侄子——贾察之子）自己重返天界的故事。

25.《阿扎玛瑙宗》(ཨ་གྲུགས་གཟི་རྫོང་།)：讲格萨尔派兵攻打阿乍一玛瑙国，西藏派人调解，阿扎王同意投降岭国，打开玛瑙库献出各种宝物，并由信本教改为信佛教的故事。

26.《中华与岭国》（རྒྱ་གླིང་།)：叙述中国皇帝的皇后是女妖，死后，叫保留她的尸体，说还可复活。但其尸体为害国家百姓，皇帝的女儿便捎信给格萨尔请他来降伏女妖。格萨尔用计烧掉女妖尸体架起并了汉藏友好往来的金桥。

27.《世界公桑》（འཛམ་གླིང་སྤྱི་བསང་།)：格萨尔纳妃称王后约两年半的时候，因安多地区的山神土地等，专看本教徒和黑妖魔的颜色行事，对岭国不利。于是岭国举行煨桑祭神，祈祷保祐岭国。煨桑时有魔国命根子魔牛来犯，被格萨尔射死。霍尔侵人抢马，被打退。

28.《阿达拉姆》（ཨ་སྟག་ལྷ་མོ།)：讲说格萨尔到内地去时，家中妃子阿达拉姆病死，灵魂下了地狱。格萨尔回国后，进人地狱，与阎王理论，救出阿达拉姆和在十八层地狱的受难者。

其它尚有《噶岭大战》、《德岭大战》、《开启药城》、《射大鹏鸟》、《打黑花虎》、《岭与木雅黎赤国》等等。

二、思想内容

从上面的介绍中，我们一方面了解到《格萨尔王传》是一部宏伟的史诗，有着积极的主题思想；另一方面，我们还看到，它是一部还没有经过认真、全面、系统整理的作品，在分散的流传过程中，各个阶层的人都想把自己的意识加入到里面去。特别是反动统治阶级，采取了篡改利用等手段，把一些宿命论观点、反动统治阶级的道德观念硬塞进《格萨尔王传》中。但是，总的看来，史诗的主要思想内容还是积极健康的。

《格萨尔王传》大约开始产生于11世纪到13世纪这段时期。这时，藏族社会正处于分裂割据、互相征战的动荡不宁。统治者对广大奴隶和农奴进行着残酷的剥削和压迫，统治者之间也争权夺利，征战不息，给人民带来了无穷的灾难。所以藏族人民盼望有一个好的国王能爱护百姓，保卫家园，反映在《格萨尔王传》中，便成了史诗的中心思想。

（一）为百姓除害，保卫人民

《格萨尔王传》在开宗明义，第一部《天岭卜筮》（或叫《天神与岭尕》、《三界会商》）中，就明确给予格萨尔“降伏妖魔、抑强扶弱、救护生灵、使善良百姓能过太平安宁生活”的使命。以后的所有章部基本上是围绕着这个主题思想展开的。格萨尔自己明确宣称：“世上妖魔害人民，抑强扶弱我才来。”“我要铲除不善之国王，我要镇压残暴和强梁。”“我要令当权者低头，为受辱者撑腰。”我们从他英雄的一生中，可以清楚地看到，他是执行了这个诺言的。在《降伏魔国》中，他排除了臣属们的劝阻，不顾爱妻的挽留，而到北地去消灭那以“一

百个大人作早点，一百个男孩作午餐，一百个少女作晚饭”的魔王；他痛斥那个强迫小孩喝很多酸奶子以至胀死而取乐的喇嘛。他说：“除了贫苦百姓的公敌外，格萨尔并无私法！”正因为如此，所以百姓对他也是爱戴的。超同的女仆，受不了主人的残酷虐待，她们唱道：

……
我叫阿琼姬，
她叫李琼姬，
天天背水到河边，
挨打挨骂受闲气！……
大王北去，霍尔兵马来，
王后珠牡被抢走，
我俩痛苦无可忍，
剪去左边头发表忧愁。
大王北国降妖怪，

神通变化人难猜，
留下右边头发表想念，
预祝大王早回来！
……
有朝一日大王回朝转，
定能降服超同贼，
我们白天盼来黑夜盼，
盼望大王早回返。
……

格萨尔打败了入侵的敌国之后，他所惩罚的只限于个别挑

起战争的罪魁祸首，对于敌国的一般臣属和百姓绝不残杀和骚扰。反之，还要打开仓库，将财物散发给百姓，加以救济。对敌国忠良的文臣武将则加以任用。

这些都鲜明地表达了在当时的统治者们只顾争权夺利、互相征战、残杀百姓的战乱年代中，广大劳动人民希望有一个能爱护百姓、替百姓办事、使百姓能过太平幸福生活的君长的美好愿望。史诗中的格萨尔便是广大藏族人民塑造出来以完成和满足他们愿望的理想英雄。因此可以说，格萨尔是那个多灾多难、动荡不宁时代的劳动人民的英雄。

（二）反对侵略，保卫祖国

《格萨尔王传》思想内容的另一条主线，就是反对侵略，保卫祖国。这是和“为百姓除害，保卫人民”的思想互相交织、密不可分的，但是又是有所区别的。

当格萨尔出发到北地去降魔时，他曾嘱咐岭国的臣民说：“不要挥兵去犯人，但若敌人来进犯，奋勇抗击莫后退”。这句话，成为格萨尔、岭国众英雄和百姓与邻近诸部落和邦国相处的行动指南。如当格萨尔去北地降魔期间，代理国政的格萨尔的哥哥贾察听说霍尔前来进犯时，召集岭国臣民宣告：“国家有难，大家要团结起来，同心同德，努力杀敌，争取为民除害，为国立功。”又说：

格萨尔大王去北方，
降伏妖魔未还乡，
临别一切托给我，
让我保国护牛羊，
我俩这样讲说好，

现在一切都丢光，
王妃若再被抢去，
不如挺身战死疆场上。

他身先士卒，英勇杀敌，给侵略者以迎头痛击，使敌人闻风丧胆。最后，他虽然战死沙场，但他的英名是不朽的。

又如智勇双全的英雄典玛，在探敌时唱道，

男儿在太阳底下扯闲话，
都说我是英雄汉；
姑娘在炉边烤火扯闲话，
全说我里外都能干；
如今大敌压国境，
从前的豪言看今天，
为国为众探敌情，
纵死沙场心也甘！

再如在《保卫盐海》中，当姜国出兵夺取岭国盐海的消息传来时，格萨尔说：

姜地兵马犯边疆，
寸土不让不投降，
花岭大战紫姜国，
为卫公利图自强，
为护岭国救百姓，
为保饭食与民享。

尽管敌人非常强大，但是他率领众英雄和人民，经过八年苦战，终于取得最后胜利。

这些都突出表现了岭国的人民和英雄们热爱祖国、保卫祖国、反对侵略的坚定立场和崇高品德。

此外，从上节我们所列举的部分《格萨尔王传》的目录和简要内容中，可以充分说明，在一般情况下，都是别的国家先来侵袭岭国，抢走牛羊财产，掳去黎民百姓，甚至掠走格萨尔的妻子，然后，格萨尔才率领岭国的英雄和百姓，起而进行自卫反击的。如《霍岭大战》、《岭与姜国》、《保卫盐海》都是如此；《卡契玉国》、《朱古兵器国》也是如此；《岭与门域》、《索布马国》还是如此。

当然正像我们前面所举目录和简要内容所说明的那样，有的时候，并不是由于别国先来侵扰岭国，而是由于岭国的超同等先侵犯了别国而引起战争的。如《大食牛国》是因为超同偷盗了大食牛而引起了两国的战争；《向雄珍珠国》是因为超同抢劫了向雄国商人的货物财宝而惹起战争的；《贡日水晶国》则是因为岭国侵占了水晶国的两个部落而发生战祸的。这些，一方面说明了《格萨尔王传》主题思想的不统一性、矛盾性，削弱了史诗的反侵略的积极意义。另一方面，也如实地反映了在分裂割据的情况下，各国（各部落）统治者之间互相掠夺的社会情况，或当时各部落间以互相抢掠为常事的历史状况。这在今后《格萨尔王传》的整理工作中，是一个值得研究并加以适当解决的问题。

（三）消极成分

前面讲到，在《格萨尔王传》的某几部中，也有岭国先去侵扰别人而引起战争的。这当然相对地冲淡了反侵略的主题思

想。

其次，在史诗的若干部中掺入了大量佛教的宗教迷信和宿命论思想。如在《天岭卜筮》中，一开头便搬出观音菩萨来宣扬了一通“轮回苦海”的佛教唯心主义的教义。书中在议论人间状况时说：“……四方兵乱蜂起，边地的鬼物侵入到中心地带，法王下降为庶民，在世界上特别在西藏的一切地方，都被变乱的痛苦压制了。那时圣者大悲观世音，见此情况，心中有所不忍，就向极乐世界的主宰阿弥陀佛启请道：

‘唵嘛尼叭咪吽誓！
敬礼周遍世间依怙主佛！
西方极乐世界的救主阿弥陀，
你的慈悲虽然无偏向，
请看看不净轮回的地方，
在那轮回的苦海里，
万恶的鳄鱼最会屠杀。
五毒的浪潮是很险恶的，
遮盖住心的明镜的天生瞎子们，
在无边的轮回中流转得何等可怜！
请求你慈悲指示一条好办法。
……’”

如此等等，完全是佛教教义的宣传；并且对当时（9—12世纪）的奴隶平民起义进行攻击，就更是反动的了。在《朱古兵器国》下卷中，还将格萨尔打扮成佛教徒，亲自来宣讲教法：“大王陛下身束乌仗那祖师禅绦，御目向太宇一瞥之后，

用格萨尔法源长调唱起了在朱古地安排正教法门之曲道：

若不认识我这人，
从显教来侍奉我乃释迦能仁尊，
从密教来侍奉我乃乌仗那莲花师，
作为本波来侍奉我乃敦巴辛饶师，
是大三依怙主之化身，
黑头人士之神分，救拔六道众生之船主，
……
哪会有常久这回事，

不论家属、亲戚、侍从、部属、朋友等，
都属无常，犹如商场之旅客，
人寿无常，犹如山头之烟雾，
呼吸无常，犹如草头之露珠，
财帛等等所谓实有之钱物，
都属无常，犹如水上之泡沫，
请常念无常，请看那轮回，
轮回各处都没有安乐事，
最后要回到恶趣之中去，
一切安乐傲慢都是痛苦事！
……"

这完全是“人生无常，轮回苦海”等一套佛教教义的宣扬。此外在《地狱救母》以及其它分部本里也不鲜见类似的宣传，都是消极的东西，应该加以批判。

史诗中尚有轻视妇女等其他杂质，这里就不一一列举了。

消极因素的出现，一些固然是统治阶级，包括上层宗教徒的篡改，但有一些也是劳动人民本身局限性所产生的。总的要指明消极成分是次要的，是支流，它掩盖不住史诗热爱祖国、保护百姓的灿烂光辉。

三、艺术成就

（一）篇幅巨大，结构宏伟

史诗，是古代叙事诗中结构宏伟、篇幅巨大，反映了古代人民的生活和斗争、理想和愿望等重大历史事件和题材的长篇叙事诗。藏族的《格萨尔王传》正是这样一部伟大的英雄史诗。这一点前面已经讲到，就不重复了。但要讲两点；一是，直到今天藏族《格萨尔王传》并没有调查、搜集齐全，特别是民间流传的《格萨尔王传》在思想性方面大多是比那些经过文人或宗教徒记录、整理、篡改、出版的书面作品要强得多。二是，《格萨尔王传》工作直到今天也还处在调查、记录、搜集、翻译、整理的阶段，尚没有理出一部完整的、系统的、思想内容连贯、艺术风格统一的作品。当然，要完成这一工作，整理出像《三国演义》、《水浒传》那样的作品来，还需要组织人力，花费相当的时间，在全面调查、搜集的基础上，经过全面、深入的研究、慎重整理加工，进行大量的工作，才能达到目的。现在这一工作正在进行之中。

（二）现实主义和浪漫主义相结合的作品

11世纪前后，藏族社会正处在分裂割据的局面，统治者互相征战杀伐，黎民百姓饱受残酷剥削压迫，更罹兵燹之灾，因而迫切盼望有一个和平、安定、统一的环境。《格萨尔王传》正

是在这样的历史背景下，以雄伟的巨笔，通过对几十个邦国、部落之间的描写，主要描绘了6世纪至9世纪之间的一些重大的历史事件，同时也反映了11世纪前后的一些历史事件。勾画出在青康藏高原上居住、活动着的许多部落或邦国由分散、割据、互不统属、各自为政的状态，经过长期的战争，逐步联合统一起来成为军事联盟的历史过程。这便真实地再现了那个期间的历史发展的概貌，并且体现了人民希望统一和和平的愿望。这是本书积极的现实主义的主要表现。与此同时，史诗还构拟了岭国及其他众多的邦国，塑造了以格萨尔、贾察等为首的上百名英雄人物，来完成这种历史所赋予的任务和人民所寄予的希望。在这样的进程中，史诗以其丰富的想象、生花的妙笔描写了各部落之间复杂的关系，战争的火热场面。特别歌颂了格萨尔等的英雄行为和功绩。史诗以出神入化之笔，赋予主人翁格萨尔以超越常人的本领，说他是天神的儿子，无敌于天下，善于变化，犹如孙悟空使人莫测高深，难以辨认，可以役使鬼神，闯入地狱，大闹地府，可以支配自然，任所作为，而这一切，都是围绕着一个中心目的，那就是黎民百姓对于未来幸福生活的瑰丽憧憬，和对于自己的力量和前途的坚定信心。其他如魔国的设想、地狱的安排，也都增加了神话的色彩，而又富有现实基础。此外，马能忠谏，乌鸦能充作侦探替霍尔王去找妃子，箭射出又能自动飞回来等等情节的安排都给史诗涂上了浓厚的浪漫主义色彩。因此，我们说，《格萨尔王传》是一部高度的现实主义和积极的浪漫主义紧密结合的作品。

（三）生动、形象的人物刻画

在全部史诗中，有上百个重要人物出场。其中无论是正面人物的英雄，还是反面人物的暴君；无论是妇女还是男子；无

论是老年还是青年，都刻画得性格鲜明，栩栩如生。格萨尔，写得英勇威严，神出鬼没，无敌于天下，上面已经谈到，这儿就不多谈了。此外，我们还可以看到，史诗在着力塑造了格萨尔这个人民英雄的同时，还非常成功地塑造了一个美丽、坚贞而智慧的妇女形象——珠牡。珠牡虽然生在望族富家，但却富有正义感，具有风尘识英杰的慧眼。她不肯嫁给他国国王图富贵，而宁愿爱恋遭超同迫害、过着穷苦潦倒生活的苦孩子“觉如”。她虽然因此受到父母严厉的责骂，但却毫不动摇。如当珠牡在众多的求婚者中，拒绝了素被认为是财宝之国的大食国王子，而选中了尚处在困苦之中的格萨尔时，“妈妈一听，气得脸色变得铁青，她立刻关上大门，不让珠牡进家去，并唱道：

岭地的三姐妹，
去挖蕨麻去，
走到半路上，
私自把亲许，
不选核桃仁，
却要核桃皮，
珠牡你这傻丫头，
断送了今天的好福气。

珠牡在门外唱道：

岭地的三姐妹，
去挖蕨麻去，
走在半路上，

自愿把亲许，
选了核桃仁，
没要核桃皮，
我嘉洛·珠牡啊，
才算真有好福气！

妈妈又唱道：

岭地的三姐妹，
去挖蕨麻去，
走到半路上，
私自找女婿，
不选大食财宝王，
却选“觉如”穷孩子，
傻丫头还多嘴，
你有什么好福气？

珠牡答唱道：

岭地的三姐妹，
去挖蕨麻去，
走在半路上，
自愿把亲许，
不选大食财宝王，
选中了“觉如”穷孩子，
富贵贫贱我不管，
珠牡得了个好女婿！

妈妈的责骂和威胁没有使珠牡屈服，没有动摇她对格萨尔纯洁而坚贞的爱情。末了，妈妈还是开门把女儿放进去了。又如，当格萨尔不在岭国，霍尔前来进犯时，她能团结岭国的英雄与百姓奋起抵抗。在被围困的三年中，她巧施计策，缓和敌人的进攻，期待格萨尔的归来。当她被俘之后，她又忍辱负重，等待着格萨尔来援救。她的爱国爱民之心是深沉的，她的思夫之情是深切的。在她身上，一定程度地集中了藏族劳动妇女的优良品质。当然，她也有缺点，也有不如意的时候，如当格萨尔决心到北地去降魔时，她因不舍与丈夫离别，曾经千方百计加以劝阻，甚至与格萨尔口角相争，最后，使格萨尔不得不扬鞭策马，不顾而去。又如她为了独占格萨尔的宠爱，不让妃子梅萨见格萨尔，也不转达梅萨向格萨尔的诉说，以致使梅萨被魔王抢走等。但是，这恰恰如实地表现了她精神世界的另一个方面，表现了她对格萨尔的热恋。这不但无损于她优美的整体形象，相反，却充分显示出，这个人物是有血有肉，有感情，有悲欢的。从而使她的形象更丰富，更饱满，更动人。

史诗对总管王叉根老英雄的刻画也是极为感人的。他老谋深算，洞察真伪，忠贞英勇。当超同在霍尔入侵时，以花言巧语企图麻痹大家的时候，叉根当面加以揭穿和痛斥；当有勇少谋的贾察要去侦察敌情时，他马上予以阻止；当超同设计陷害他13岁的幼子，让他的幼子上阵时，他实事求是地提出来自己愿意按规定“认罚”而赎免幼子前去。而当幼子执意要去作战，后为超同阴谋陷害，为国捐躯时，他却强忍悲痛，鼓励大家努力为国；鲁莽的贾察有时虽然对他不十分尊敬，但他却毫不在意，顾全大局。凡此等等，都使我们深切感到他的胸怀宽阔、忠心为国的崇高品格。

其他英雄人物如冲锋陷阵，所向披靡，义无反顾的贾察的刚烈；智勇双全，战无不胜，使敌人闻风丧胆的典玛；以及纯洁、天真，视死如归的总管王的幼子昂琼等等，都写得活灵活现，跃然纸上，激动人心，给读者留下了难以磨灭的印象。

史诗对反面人物的勾画，也达到令其凶相毕露、肺腑尽现的境地。如写超同，对内则自吹自擂，对敌则屈膝投降，对不明真象的则欺瞒哄骗，被揭穿时则装疯卖傻；尤其是欺哄、陷害13岁的小昂琼的那一节，可以说最突出地表现了他的卑鄙无耻，使人看了恨之入骨，必欲杀之而后快。对霍尔国黄帐王的贪婪、暴虐、愚蠢、卑怯等也是描写的淋漓尽致，揭露了反动统治者的丑恶灵魂。

在塑造人物方面，史诗不是通过作者的客观叙述和描绘，而是在故事情节的发展中，通过各个人物自己在不同环境中的言语、行动和表现来加以完成的。这样的人物，是形象化的，是生动活泼的，使人没有概念化、呆板化的感觉。

四、群众喜闻乐见的说唱形式

在《格萨尔王传》中，吸收了很多其他藏族民间文学的形式、内容和手法。

史诗中采用了群众喜闻乐见的说唱形式，有散文叙述也有唱词。唱词部分多采用鲁体民歌和自由体民歌的格律，如在《岭与门域》之部中，门域辛赤王唱道：

……

狮子头上长的玉鬃，
老狗头上长的铁发，

想比也无法比；

红色猛虎的六色斑斓，
小黄狐狸的一身毛片，
想比也是无法比；

彩虹一样的孔雀翎尾，
花花喜鹊的花毛，
想比也是无法比；

我辛赤是有法力的英雄，
你有点幻术的坏母亲的觉如，
想比也是无法比；

这种唱词就是鲁体民歌多段相应的结构形式，在任何一部《格萨尔王传》中，都是翻开书本就可以找到的。史诗中还引用了很多民间流传的赞词，例如箭赞：

我手里拿着的七神箭，
是大梵天王御用的箭。
它在善法天宫中，
名叫里玛七对箭。

此外还有酒赞、茶赞等各种赞词，极为丰富多彩。

史诗中还采用了大量的谚语如：

"人没有远虑，
会乱了大谋；
马没有长力，
会把人摔下；
三人同心，
国政会合乎规矩，
三者相靠，
则大锅能够支稳。"

史诗中的谚语，真是比比皆是，可以说是谚语的宝库。而谚语的引用，给语言以凝炼的总结，增添了多少哲理，给人以启发，使人有所领悟，赋予《史诗》无穷的回味。

总的说，这些民间文学形式和内容的采用，使《格萨尔王传》显得更加生动、活泼、丰富、饱满、气象万千，再加是史诗本身的故事情节，真可以把《格萨尔王传》称之谓藏族民间文学的"总汇"了。

《格萨尔王传》不但是一部名闻世界的伟大文学巨著，而且也是研究藏族社会历史、宗教信仰、风俗习惯以及语言等等方面的宝贵文献。在某种意义上，可以说是藏族古代的一部大百科全书，是极珍贵的文化遗产。

《格萨尔王传》在藏族文学史上的地位和影响

一、藏族文学群峰中的珠穆朗玛

藏族文学极为丰富，无论是民间文学还是作家文学都有很多优秀的、著名的作品。其中尤以伟大的英雄史诗《格萨尔王传》最为脍炙人口，名闻世界。如果把藏族文学的发展比做蜿蜒伸展在世界屋脊——青藏高原上的喜马拉雅山脉，把藏族文学史上的众多著名作品比做喜马拉雅山脉的层峦叠嶂，那么，《格萨尔王传》便犹如矗立在群峰中的珠穆朗玛雪峰，以其巍峨高耸、晶莹剔透、圣洁超群的伟姿，辉映古今，令人仰止，成为藏族文学史上，乃至中国和世界文学史上的无价之宝。受到全世界的瞩目和珍视，被称为“东方的伊里亚特。”《格萨尔王传》之所以赢得如此崇高的荣誉，占有如此重要的地位，自有其深厚的基础及历史的原因。

（一）卷帙浩繁

《格萨尔王传》是一部伟大的民间文学作品，流传在广大的藏族人民群众中，辽阔的青藏高原上。它的主要创作者和传

播者是历代众多的说唱《格萨尔王传》的藏族民间艺人。这些民间艺人，在漫长的岁月里，用他们的惊人才华，进行着辛勤的创作活动；用他们的心血浇灌了《格萨尔王传》这枝文学奇葩。他们代代相传，人才辈出，走遍了青藏高原的山山水水，直到现在还有很多以说唱《格萨尔王传》为专门职业的民间艺人继续活跃在广大的藏族地区。他们既是《格萨尔王传》的继承者、传播者，又是创新者。他们有的能说几部，有的能说十几部，有的能说几十部。将他们所说章部中相同的合并，再加上不同的，大约有一百多部的样子。就是相同的章部，从已经了解的情况看，也都各具特色，并非完全雷同。此外，在民间艺人说唱的《格萨尔王传》的基础上，历代藏族文人学者还记录、整理了不少章部，以手抄本或少量木刻版的形式流传在藏族社会上。据各地有关单位目前已经收集到的统计起来，不同的章部也有三四十部之数。解放后，各地出版社根据民间艺人说唱的记录、整理本和流传于世的手抄本及木刻本，出版发行了《格萨尔王传》的部分章部，到目前为止已有二十余种。如：《天神卜筮》、《英雄诞生》、《赛马称王》、《降魔》、《霍岭大战》（内分《霍尔入侵》和《征服霍尔》）、《姜岭大战》（又译《保卫盐海》）、《门岭大战》、《松岭之战》（或译《松巴犏牛宗》）、《征服大食》（或译《大食财宗》）、《征服雪山水晶国》、《征服卡契松石国》（或译《卡契玉宗》）、《取阿里金窟》（或译《阿里金宗》）、《擦瓦箭宗》、《木岭之战》、《汉岭传奇》、《辛巴和典玛》（或译《辛丹内讧》）、《玛燮扎石窟》、《世界公桑》（或译《世界雄狮大王祭神山》）、《地狱救妻》和只有汉文译文的贵德分章本《格萨尔王传》，等等。就这二十多部粗略估计，大约将近百万诗行。由此可见《格萨尔王传》章部众多、卷帙浩繁，不但是藏族文学发展史上绝无仅有的巨著，而且也是中

国和世界文学发展史上极为罕见的硕果。

（二）结构宏伟

《格萨尔王传》通过上述浩繁的卷帙，在纵的方面概括了藏族社会发展史上两个重大历史时期；在横的方面包容了大大小小近百个部落、邦国和地区，纵横数千里，内涵广阔，结构宏大。

众所周知，在7世纪以前，整个青藏高原尚处于部落、邦国星罗棋布、各不相属的历史阶段。当时，比较强大、著名的有苏毗（松巴）、羊同（香雄）、门域、迦湿弥罗（克什米尔）、藏博、雅隆、突厥、吐谷浑、弭药、白兰、附国、党项等等。后来，西藏山南地区雅鲁藏布江流域的雅隆部落从畜牧业生产发展到牧业和农业生产并重的经济结构，逐渐强盛起来。到6世纪后期和7世纪中叶，经达日宁斯、囊日松赞和松赞干布祖孙三代的苦心经营和东征西讨，才把苏毗、羊同、藏博、门域等部落和邦国征服统一起来，在青藏高原上建立了强大的奴隶制的吐蕃政权。此后，一百多年间，吐蕃虽说基本处于稳定时期，但是，吐蕃内部如羊同等时复叛离，历代赞普又南征北战，曾先后征服过云南的南诏国，西北地区的龟兹、焉耆、疏勒、于阗等安西四镇，以及友邻国家和地区尼婆罗（尼泊尔）、迦湿弥罗、天竺（印度）、波斯的部分地区，开疆拓土，广袤千里，雄踞青藏高原。纵观上下，从6世纪后期到8世纪末期，其间经历了三百年的漫长岁月，是一个从分散达到大统一局面的历史时期。

但是，到了9世纪中叶，吐蕃在奴隶主阶级内部争权夺利的纷争和奴隶平民大起义的冲击下，又陷于土崩瓦解的境地。当时的西藏地区，由于朗达玛的两个儿子卧松和尤登在不同贵族集团操纵下，争夺赞普宝座，分据拉萨、山南两地，长年战

争不已。他们的后代又分裂为拉萨王系、雅隆觉卧王系、阿里王系和亚泽王系等，分别占领拉萨、山南、阿里等地区，互争雄长。西北的陇西一带，则被吐蕃原驻守大将论恐热所据，先与西藏的尤登一系争战，胜之；后又和西北鄯州原吐蕃守将尚婢婢交相攻伐，经久不息。西南的岷江以西地区，也有许多摆脱了吐蕃奴役的地方势力，分裂出来，有的联合成为较大的集团，有的分成千百户的小单位，各行其政，不相统属。到了宋朝，西北一带，以藏族为主体，又大致统一于唃厮啰地方政权而内附于宋；西南一带大致统一于林葱格萨尔地方政权也向宋朝输诚；至于西藏地区，则几经政权的更替，到 13 世纪中期，才在元朝的统属下，统一于萨迦地方政权。西北、西南等藏族地区，也都统一于元朝了。所以，这一时期的三四百年间，整个藏族地区，也由分裂割据而逐步走向统一。

《格萨尔王传》所描写的历史时代和社会状况，正是一个由分裂割据，通过不断的征战和交往，最后走向统一的伟大历程。并且，其中所涉及的几十个部落、邦国和地区诸如苏毗、象雄、朱古（突厥）、粟特、霍尔（早期的回纥、后期的蒙古）、吐谷浑、弭药、姜域（南诏）、门域、擦瓦绒、阿里、甲（中原）以及迦湿弥罗、波斯、天竺等等，也多是先后出现在上述藏族发展史中的两个历史时期的实有的部落、邦国和地区。它们散布在纵横数千里的辽阔大地上，千百年来，发展、演变，不断前进着。《格萨尔王传》正是以其如椽巨笔、宏伟的结构、壮阔的场面、高度的概括，艺术地再现了这一广大地区在这两个历史时期所产生的波澜起伏、风云激荡的社会历史发展、邦国兴衰更替和人间悲欢离合的戏剧。其中尤以描写军事斗争构思宏敞，气象万千。全书叙述了大小几十次战争，但在战争的起因、过程、场面和结局等方面千变万化，不重复、

不呆板，各具特点，表现了战争的复杂性和多样性，同时又概括了正义战争必然战胜非正义战争的本质性规律及历史发展的趋势等。这种巨大的、高度的艺术概括力，在藏族文学发展史上非常难能可贵，堪称永世楷模。

（三）人民心声

在上述藏族发展史上的两个历史时期中，由于各部落、邦国之间的不断争城夺地，互相征战杀伐，致使藏族的黎民百姓流离失所，家破人亡，过着悲惨的生活。有些地区，因为地方割据势力的交相混战，甚至达到赤地千里、寂无人烟的惨境。所以，当时的广大藏族人民都极端厌恶战争，反对侵扰，盼望统一和平，向往安宁幸福的生活。

《格萨尔王传》的主题思想，恰恰表达和反映了这种在动乱不安的年代中藏族人民这些美好的愿望和心声。

《格萨尔王传》的《霍尔入侵》之部中，详细地描写了岭国英雄和百姓对霍尔国三个帐王的侵扰坚持抵抗、英勇战斗的过程；《姜岭大战》之部中，讲述了格萨尔王为了保卫岭国盐海，保障人民生活，率领岭国众英雄百姓与姜国萨丹王苦战八年的艰难历程；《朱古兵器宗》之部中，叙说了格萨尔王调集了霍尔、姜、门域、香雄、索保等各属部与入侵的强大的朱古国王子及军队誓死拼斗的情形，等等，都是当时藏族黎民百姓反对侵扰、保卫家乡和祖国的意愿在艺术上的真实表现。

在上举《格萨尔王传》的各个说部中，格萨尔王和岭国的众英雄，反击侵略，将入侵之敌驱逐出家乡和本国之后，往往并不就此止步，而是率得胜之师，长驱直入，攻占敌人老巢，严惩挑起事端的罪魁祸首，委任该国黎民百姓所拥戴的人物执掌国政、治理百姓，并将该部落或邦国纳入岭国统辖之下。所

以，经过长期的征战，岭国先后征服了霍尔、姜域、门域、松巴、香雄、索保、白玉、朱古、迦湿弥罗、弭药、阿里、拉达克等等几十个部落、邦国和地区，终于建成了领土广袤、幅员辽阔、统一的、军事联盟的强盛国家。这些都深刻地反映出广大藏族人民群众，当时已经意识到分裂割据是造成战乱侵扰局面的根源，因而极端厌恶分裂和战争，积极寻求统一与和平的普遍情绪和心愿。

在《格萨尔王传》的很多说部中，还反映了藏族人民发展生产、增加财富、改善生活的强烈愿望。如《松巴犏牛宗》记述了岭国战败松巴后，从松巴取回了犏牛；《索保马宗》和《西宁马宗》记述了岭国从索保和西宁获得了马匹；《白玉绵羊宗》记述了岭国从白玉赶回了绵羊；《热赤山羊宗》、《真那驮畜宗》、《母牦牛宗》和《黄铜宗》、《亭卡铁宗》等说部，也都分别记述了岭国获得牲畜和金属的经过，反映了藏族人民对在发展生产中最基本的生产资料的需求。在《丹玛青稞宗》、《曲拉粮食宗》、《乌斯茶宗》、《内地茶宗》、《顿白奶渣宗》、《擦瓦盐宗》、《木雅绸缎宗》、《米努绸缎宗》、《阿扎玛瑙宗》、《启如珊瑚宗》、《卡契松石宗》、《香雄珍珠宗》、《雪山水晶宗》、《木雅药宗》、《亭卡靛兰宗》、《大食财宗》、《金萨货宗》等说部中，叙说岭国从各部落、邦国和地区，分别获得了青稞、粮食、茶、盐、绸缎、珊瑚、珍珠、医药等各种物品，充分表达了藏族人民对日常生活资料更加丰富多彩、充分满足的追求。其他如《阿塞铠甲宗》、《西宁弹药宗》、《朱古兵器宗》、《擦瓦绒箭宗》、《米努剑宗》、《山南头盔宗》以及《中原法律宗》、《印度佛法宗》、《卡白格言宗》（有译《卡白书宗》的）等等，也分别反映了藏族人民某个方面的需要。

凡此种种，都清楚地表达了广大藏族人民对统一和平的渴

望，对幸福生活的憧憬，对美好未来的向往。这些渴望、憧憬和向往带有普遍的、深刻的、根本的性质和意义，是藏族文学史上永不消竭的伟大主题。

（四）不朽典型

《格萨尔王传》概括了藏族历史发展的重大阶段和进程，揭示了深邃而广阔的社会生活，同时也塑造了数以百计的人物形象。其中无论是正面的英雄还是反面的暴君；无论是男子还是妇女；无论是老人还是青年，都刻画得个性鲜明，形象突出，给人留下不可磨灭的印象。尤其是对岭国以格萨尔为首的众英雄形象的描写最为出色，他们有的还成为藏族文学史上不朽的典型。如格萨尔王，他是《格萨尔王传》的男主人公，是全部史诗中的第一位大英雄。在他身上既具有人的性格，又具有神的特征：他是天神的儿子下降人间，变化无穷、役使鬼神，具有神的法力，可以飞天人地。但是，他也有人间父母，也富有人类的喜怒哀乐等七情六欲。他具有勇敢、智慧、善良的优秀品德，特别是在他身上，集中并揉合了藏族历史上许多对藏族的统一和发展作出过巨大贡献的领袖和英雄共同的本质特征。作品又赋予他以鲜明的个性特点，体现了个性与共性的辩证统一和人物性格的复杂多样。同时，这一人物，又是在那个分裂割据、征战不已、动荡不宁的典型环境中诞生和成长起来的，深深扎根于社会现实。因此，使得格萨尔王这一形象，不但富有神奇色彩，而且有血有肉、有感情、有思想，具备丰满的真实感。成为一个充分代表藏族广大人民利益和理想的古代英雄领袖楷模；成为藏族人民有口皆碑、永远景仰的形象；成为藏族文学史上永放光辉的伟大典型。

《格萨尔王传》还非常出色地塑造了一个美丽、坚贞而智慧的妇女形象——珠牡。书中说，珠牡虽然出生于名门望族，

却富有正义感，具有风尘识英雄的慧眼。她不肯嫁给大食财国的王子以图富贵荣华，而宁愿爱恋遭受超同百般迫害，以打野鼠、挖蕨麻为生的、穷困潦倒的苦孩子格萨尔。她虽然因此受到父母的严厉责骂，甚至不准她进家门。但是，她却毫不动摇，认定自己选了一个“好夫婿”。当格萨尔去北地降魔不在岭国、强大的霍尔国趁机前来进犯时，她能团结岭国的英雄、百姓，共同抵抗，浴血奋战。在被围困的三年中，她巧施妙计，缓和敌人的进逼以期待格萨尔的归来救援。当她被俘之后，又能忍辱负重，等待格萨尔来搭救，等等。她的爱国爱民之心是深沉的，她的恋夫思夫之情是纯真的。当然，她也有缺点，也会做错事。这正说明她是一个真实的人。在她身上高度地集中了古代藏族妇女的特征，成为藏族群众人人赞美、个个爱戴、有广泛和深远影响的妇女典范。

《格萨尔王传》对总管王察根老英雄的刻画也极感人。书中写他老谋深算、洞察真伪、忠贞英勇。当霍尔入侵、超同企图以花言巧语麻痹大家的时候，他当场给以痛斥并揭穿之；当代理国政的贾擦要亲自去侦察敌情时，他马上加以阻止；当叛徒超同阴谋害死了他的幼子时，他强忍悲痛，继续团结、鼓励大家奋勇杀敌，保卫祖国；当性格猛烈的贾擦有时对他不够尊敬时，他毫不介意，顾全大局，团结对敌。在他身上，我们看到了藏族老年英雄机智、勇敢、仁爱、宽厚、豁然大度的共同特征。

其他英雄人物如冲锋陷阵，所向披靡，义无反顾的贾擦；智勇双全，神箭制敌，战无不胜的丹玛；纯洁天真，争先为国，视死如归的总管王的幼子昂琼，等等，都刻画得活灵活现，跃然纸上，激动人心。

《格萨尔王传》在勾勒反面人物方面，也达到令其凶相尽露、肺腑毕现的境地。如写超同，对内以势压人，对外屈膝献

媚；对不明真相的则欺瞒哄骗，被揭穿时则装疯卖傻；在陷害13岁的小昂琼时，要尽阴谋诡计，施尽狠毒手段，诱骗昂琼陷入敌人埋伏而被害，突出地揭露了超同卑鄙无耻、卖国求荣的叛徒嘴脸。所以，后来每当藏族人民面对背叛祖国、出卖民族的败类时，总是提出“再斩超同”的战斗口号来。可见这个人物形象已成为被人民所唾弃的叛卖者的典型。

《格萨尔王传》在塑造人物形象时，总是通过人物本身的语言、行动和故事情节的发展来加以实现，并且语言、行动都各有特性。所以没有雷同和概念化的感觉。如同是写英雄人物，但却各不相同，写格萨尔则是高瞻远瞩，领袖气派；写总管王则是机智、仁厚，长者风度；写贾擦则勇猛刚烈；写丹玛则智勇兼备；写昂琼则年少气盛，等等。他们都个性突出，形象鲜明，像《三国演义》中的关羽、张飞、赵云、黄忠；《水浒传》中的武松、鲁达、林冲、李逵等英雄人物形象一样，成为同一种类型的英雄形象的典型，受到人们经久不衰的赞颂。

综上所述，作为一部伟大的英雄史诗，《格萨尔王传》以其浩瀚的卷帙、宏伟的结构，反映了藏族发展史上的重大时代，抒发了当时广大人们的心声，塑造了千古不朽的艺术典型，成为藏族文学发展史上的一座高峰。

二、藏族古代民间文学的宝库

《格萨尔王传》的创作产生，不但有着深刻的历史发展和社会生活的根源，而且有着丰富的藏族古代文学，特别是古代民间文学的深厚而坚实的基础。目前，一般认为《格萨尔王传》最早产生于十一、十二世纪。若然，在此之前，藏族的文学品类，特别是民间文学品类，诸如神话、传说、故事、诗歌

等已经齐全，内容丰富，数量繁多。史诗《格萨尔王传》，无论是在作品文体、创作方法、作品素材、表现手法等方面，还是在思想内容、意识形态、宗教信仰、道德观念、风俗习惯等方面，都从以前的民间文学作品中汲取了充分的营养，继承了优秀的传统。首先表现为《格萨尔王传》吸收和包含着丰富的各类民间文学作品或它们的素材。

（一）谚语的海洋

我们阅读《格萨尔王传》时，从语言修辞上，有一个极为突出的感觉，就是其中引用了不可胜数的藏族谚语。这些谚语，有的保持了在社会上流传的原来格式；有的则根据史诗行文需要，被改写成多段体民歌形式。前者如：

“对敌要复仇，对友要敬酒，对病人需药救。”

（《征服霍尔》藏文 88 页）

“药草和毒草莫弄混，
亲友和敌人莫弄错。”

（《征服霍尔》藏文 17 页）

“有仇不报是死人，
取食不报是强盗。”

（《赛马称王》藏文 141 页）

“鹫鹰吃饱肉，自会凌空飞。”

（《松岭大战》藏文 32 页）

“事已做完，后悔何益?!”

（《大食财宗》藏文 50 页）

“说话要有根据，武器要有抓手。”

（《征服霍尔》藏文 300 页）

上举谚语在纳入《格萨尔王传》行文时，都保留了原来的形式，成为其有机组成部分。

还有经过加工改造的，如：

“春三月若不播种，
秋三月难收六谷；
冬三月若不喂牛，
春三月难挤牛奶；
骏马若不常饲养，
临战逢敌难驰骋。”

（《赛马称王》藏文 91 页）

“三峰高山若无雪，
山下怎得聚玉湖。
山下若无聚玉湖，
奔腾江河从何来。
白岭若不征门国，
以前仇恨怎得报。”

（《门岭大战》藏文 202 页）

“虽饿不食烂糠，
乃是白唇野马本性；
虽渴不饮沟水，
乃是凶猛野牛本性；
虽苦不抛眼泪，
乃是英雄男儿本性。”

（《霍尔入侵》藏文 522 页）

这些谚语都被改造成为多段体的民歌形式纳入《格萨尔王

传》中的唱词部分，组成天衣无缝的绝妙文章。

在《格萨尔王传》中的无数谚语里，还保存了不少远古时期即已产生的谚语，如：

“闪耀的群星虽然很多，
红日光辉使之黯然；
乌群虽然聚集很多，
却被鹤鹰驱散十方。”

（《卡契玉宗》藏文40页）

“天空虽然广阔，
雄鹰任意飞翔；
大河虽然宽阔，
皮舟任意横渡。”

（《卡契玉宗》藏文210页）

在8—9世纪的敦煌古藏文传略中可以看到大致相同的谚语。

又如：

“哪怕是智慧贤者，
务事太多也自毁；
即使是美名赫赫国王，
想事太多国政垮；
如果口馋贪吃食，
不知节制会中毒。”

（《降魔》藏文128页）

“孔雀虽死尾翎艳，

黄金烧炼色更纯。”

（《赛马称王》藏文 51 页）

“树干细时好砍掉，
火苗小时熄掉好。
虎皮要从头揉起，
敌人要从根铲除。”

（《霍尔入侵》藏文 27 页）

这类谚语在 12 世纪贡噶坚赞所著《萨迦格言》中，可以看到它们的身影。也说明是比较古老的了。

还有非常多的谚语，直到现在，不但《格萨尔王传》说唱艺人继续讲说着，而且藏族人民群众也仍然广泛地使用着。例如：

“对敌人要比老虎更凶猛，
对亲友要比绸缎更柔软。”

（《姜岭大战》藏文 268 页）

“远处射箭是懦狐，
近处挥剑是英雄。”

（《大食财国》藏文 79 页）

“男丁死尽妇女顶，
牙齿落尽上腭顶。”

（《门岭大战》藏文 261 页）

“聪明孩子三句话。”

（《霍尔入侵》藏文 60 页）

“以怨报德，以水还酒。”

（《大食财宗》藏文 342 页）

“珍宝器中盛满水，
大人腹中塞满谎。”
（《门岭大战》藏文 42 页）
“幸福时头颈要低垂，
痛苦时心气要高昂。”
（《霍尔入侵》藏文 147 页）
“真理与河谷深且远，
谎言和鼠尾细又短。”
（《卡契玉宗》藏文 71 页）

这类例子举不胜举，说明《格萨尔王传》保存、继承并传播了藏族谚语。可以毫不夸张地说，随便翻开《格萨尔王传》的哪一页，几乎都可以找到几则谚语。全书所容纳的谚语数量之多，令人惊叹，真可谓谚语的海洋。

（二）赞词的宝囊

《格萨尔王传》中，还保存了各种各样的、为数众多的赞词。例如“酒赞”：

“我手中端的这碗酒，
要说历史有来头：
碧玉蓝天九霄冲，
青色玉龙震天吼。
电光闪闪红光耀，
丝丝细雨甘露流。
用这洁净甘露精，
大地人间酿美酒。

要酿美酒先种粮，
五宝大地金盆敞，
大地金盆五谷长。
秋天开镰割庄稼，
犏牛并排来打场。
拉起碌碡咕噜噜，
白杨木锨把谷扬，
风吹糠秕飘四方。
扬净装进四方库，
满库满仓青稞粮。

青稞煮酒满心喜，
花花汉灶先搭起。
吉祥旋的好铜锅，
洁白毛布擦锅里。
倒上清水煮青稞，
灶堂红火烧得急。
青稞煮好摊毡上，
拌上精华好酒麯。

要酿年酒需一年，
年酒名叫甘露甜。
酿一月的是月酒，
月酒名叫甘露寒。
只酿一天是日酒，
日酒就叫甘露旋。

……
有权官长喝了它，
心胸宽阔比天大。
胆小的喝了上战场，
勇猛冲锋把敌杀。
……
喝了这酒好处多，
这样美酒藏地缺。
这是大王御用酒，
这是愁人舒心酒，
这是催人歌舞酒，
……”

（《降魔》藏文38页）

这首赞词叙述了酿酒的过程、所需材料用具、酿酒方法，赞美了酒的种种好处，充满劳动和生活气息，极其优美。在11世纪米拉日巴唱的《米拉日巴道歌》里，有一首“玛尔巴教派煮酒之法歌”。歌词中说：

“……
要说酿酒的方法，
‘身语意’灶石先支下。
在那‘空性’铜锅里，
放进‘信仰’青稞。
倒入‘正念慈悲’水，
烧起大火是‘智慧’，
搅合匀了来煮沸。

‘空性’平坝的中间，
铺上‘大乐’毛毡垫。
投进‘教诫’之酒曲。
捂在‘四量’之卧具。
……”

歌中虽然用一连串佛教名词术语替换了一些实际词语。但从歌中所讲的酿酒过程、所用材料器物等方面对照起来，可以看出两首赞词之间有很多相同的地方，可以互相印证。由此可知，这是一首相当古老的赞词。

再如“马鞍赞”：

“……
取出黄金宝鞍放光明，
前鞍鞒是大梵天碉城，
后鞍鞒是绿度母碉城，
鞍中央是金刚手碉城。
鞍形宛如大鹏展翅飞，
鞍腹恰似盘旋碧玉龙。
鞍饰好象蓝空星万点，
鞍木就是优质紫檀红。
……”

（《降魔》藏文 26 页）

再如“茶赞”：

“银壶里边的这供茶，

是汉地最好的茶树上，
三岁牛犊染茶洒乳浆，
精华的酥油引茶清，
藏北的白盐调美味，
六味良药增茶香，
温和甜香有营养，
色味俱佳助身强。
具八功德甘露精，
头道鲜茶供神佛，
三宝地位比天高。
二道中茶供神祇，
幸福美誉与天齐。
三道末茶供龙王，
祝愿富贵如雨降。
四道香茶献官长，
四方敌人慑威光。”

（《仙界遣使》藏文 41 页）

此外还有马赞、刀剑赞、弓箭赞、头盔赞、宝甲赞、套索赞、帽赞、衣赞、帐篷赞、宫殿赞、城堡赞，等等，限于篇幅，不能一一列举。这些赞歌直到现在还以大致相同的面貌流传在群众中。两相对照，可以看出《格萨尔王传》在民间赞词的保存传播上，有不可抹杀的功劳，成为蓄存赞词的百宝囊。

（三）民间文学素材的花篮

《格萨尔王传》汲取了很多民间文学如民歌、神话、故事等的材料作为本身诗歌、故事情节的素材。在民歌方面尤为突

出。例如：

"高高雪山不留要远走，
丢下洁白母狮住哪里？

广阔大海不留要远走，
丢下金眼小鱼住哪里？
青青草山不留要远走，
丢下梅花牝鹿住哪里？
……
岭国大王不留要远走，
丢下珠牡姑娘依靠谁？
……"

（《降魔》藏文44页）

这段诗歌所用素材以及前数段比喻，最后一段写实的结构形式，都是汲取了民歌的材料和修辞手法。藏戏《囊萨姑娘》中，当囊萨要出家修行时，她的儿子对她唱了一段歌，其比喻部分与上举歌段中的比喻部分大致相同。这可以印证两者都取材于民歌，因为民歌中相类似的歌谣很多。以雪山与雄狮、大海与金鱼、草山与鹿子、森林与老虎来比喻双方的依存关系，已经成为人人皆知的藏族民歌的传统手法。再如：

"……
往上看是白雪山，
狮子阿妈走在前，
幼狮跟在阿妈后，

母子团聚多喜欢，
我被敌人捉住了，
丢下阿妈真可怜！
往下看是檀香林，
老虎阿妈走在前，
幼虎跟在阿妈后，
母子团聚多喜欢，
我被敌人捉住了，
丢下阿妈真可怜！
再看金色青草滩，
花鹿阿妈走在前，
小鹿跟在阿妈后，
母子团聚多喜欢，
我被敌人捉住了，
丢下阿妈多可怜！
……”

（《保卫盐海之部》汉译本 77 页）

类似的诗歌在藏戏《白玛文罢》中也采用过，两相印证都源于民歌。

关于用狮子和雪山、大海与金鱼、老虎与檀林等表示依存关系的歌词，最早见之于书面的，要算 11 世纪的《米拉日巴道歌》。由此可见《格萨尔王传》保存、汲取的素材是相当古老的了。

还有：

“……
上部印度佛法王，

金瓶挂在象鼻上，
瓶触谁头谁当王山，[1]
灭除邪法圣法扬；
下部中原国法王，
卜卦酥油盘中央，
天命谁佳谁当王，
罚罪并把善行奖；
西方大食财宝王，
拴上玄参坐船把海航，
谁能取到珍宝谁当王，
木盆盛满黄金广施放；
北方朱古格萨王，
箭靶立在四面和八方，
谁能一次射中谁当王，
善射疾速飞箭把敌降。
……”

（《世界雄狮大王祭神山》藏文 105 页）

类似的歌段在 12—13 世纪的一些著名历史著作如《柱下遗教》、《五部遗教》以及后世的《贤者喜宴》中，皆有采录。究其源，最初盖出于藏族民间传说。

其他如说格萨尔是天神之子，下降人间为王的情节，基本上套用了藏族神话中所说的，远古时期雅隆部落第一个赞普聂赤赞普是天神之子下降人间的内容；格萨尔降伏北方魔王鲁赞

① 传说古代印度国王死后另立新王时，要在大象鼻子上挂一个金瓶，让象在集合的人群中行走，大象将瓶子触在谁头上，谁就被立为国王。

时，暗藏在地洞中加以伪装，使魔王卜算错乱的情节，也和吐蕃时期松赞干布派大臣噶尔·东赞去长安迎请文成公主时，噶尔让女店主伪装起来，以乱唐廷占卜者的神算的历史传说大体相同；至于《保卫盐海》之部中与姜国的战争，《松岭大战》之部中与松巴（苏毗）的战争，《门岭之战》之部中与门国（门域）的战争，《香雄珍珠宗》之部中与香雄（羊同）的战争，《朱古兵器宗》之部中与朱古（突厥）的战争等等，都是取材于历史事件及其有关的历史著作或传说演义而成，则无需赘言。

从上面所举少量有代表性的例子，可以极其清楚地看出，伟大英雄史诗《格萨尔王》全面而充分地汲取了藏族古代的民间文学，是在其雄厚而肥沃的土壤中产生发展起来的。反过来《格萨尔王传》又对古老的民间文学起到了保存、传播和发展的积极作用。从史诗中所保存的民间文学丰富的程度看，说它是藏族古代民间文学的宝库，是不为过的。

三、藏族文学、艺术创作取材的园地

《格萨尔王传》从文学发展史上看，它不但是采集、记录、汇聚古代民间文学的丰实宝库，而且也是后世文学、艺术创作从之采撷素材，借取题材，进行创作的取之不尽的丰盛园地。

（一）生动活泼的歌舞

藏族很多的民歌取材于《格萨尔王传》。例如流传在西藏地区的一首民歌，就是以格萨尔和他的妻子珠牡为主人公的：

“今天是十五吉祥日，

明天剪羊毛就开始。
剪羊毛的是格萨尔王，
助手就是王妃辛姜珠牡。
铺好锈着五龙凤的坐垫，
准备下内地产的羊毛剪刀，
还有上等蘸水磨石也放好。
左肩顺着左肩来看时，
好象北方牧民运货去南方。
右肩顺着右肩来看时，
好象南方农民运货到北方。
看一眼剪好的羊毛堆，
好象白色母鸡生的蛋。
看一眼捆好的羊毛驮，
好象回民缠好的白头巾。”
（《藏族民歌选》藏文 209 页）

这是以格萨尔夫妇为代表，歌颂藏族牧民辛勤劳动的歌。再如青海藏族地区流传的一首歌：

“……
中部多康六岗地，
岭国僧钦诺布扎堆住那里，
响铜利箭嵌在箭杆上，
我唱歌儿予祝英雄祥吉。”
（《藏族民歌》藏文 37 页）

歌中的“僧钦诺布扎堆”就是格萨尔王的名号。

还有一首"岭国雄狮大王的光辉"之歌：

"岭国雄狮大王右肩上，
有男神协嘎拉脱神。
左肩膀的肩头上，
有五通自现度母神。
额头发辫分际间，
有着自现"阿"字文。
因此得名岭国雄狮王；
烈性骏马右边肩胛骨，
有疾速如风的战斗神，
左肩胛骨的坛城上，
有猛烈如火的战斗神。
在马脊背的法轮上，
有红色马鸣的神变物，
因此得名千里赤兔马；
黄金灿烂宝马鞍，
前鞍鞒是大白梵天堡，
后鞍鞒是绿色度母城，
鞍鞒中央是持金刚堡，
鞍腔里是青龙盘旋城，
鞍座乃是鸟王大鹏城，
因此得名黄金宝马鞍。"

(《藏族歌谣》) 藏文 61 页)

这首歌是以格萨尔王和他的赤兔马以及马鞍为题唱的。歌中的后两段实际是《格萨尔王传》中"马赞"和"马鞍赞"的

复述。

直到解放以后，还有借格萨尔的题材来歌颂毛主席的歌：

“格萨尔大王有很好的理想，
但他没有毛主席的领导，
所以理想没实现。
今天我们有了毛主席，
格萨尔大王想不到的事，
今天我们都做到了。”

（《藏族人民的英雄史诗《格萨尔王传>调查、收集情况》4页）

此外还有“格萨尔林卓”、“格萨尔余雅”等歌舞。

（二）令人神往的神话传说

藏族的很多神话、故事和传说也都取材于《格萨尔王传》或者是关于格萨尔的风物传说。如在西藏拉萨和昌都地区流行着《七兄弟星的故事》。故事说：

很早很早以前，格萨尔王统领着西藏。他十分勇敢能干，打败过许多强大的敌人，消灭了许多凶猛的野兽，清除了许多妖魔鬼怪，老百姓的日子过得比以前好多了。地里长出了青稞、小麦和豌豆，山头上放牧着耗牛、犏牛和黄牛。当时人们有一首歌唱道：“英雄的岭格萨尔大王，是白梵天神的儿子。护卫着卫藏四如的百姓，生活幸福而安康。”……格萨尔王为了酬谢七兄弟，问他们要什么东西。他们说：“我们什么都不要，只希望人们看见我们在辛勤地劳动，我们看见人们幸福地过日子。”碰巧，天神白梵天王听说这件事，也派人来请他们

去盖房子。……

（《藏族民间故事选》汉文51页）

这本来是讲七兄弟为人们盖楼房的神话故事。但却和格萨尔王的故事交织在一起，浑然一体，相映成趣。

又如“箭口山”的传说故事：在青海黄南藏族自治州同仁县保安乡境内，有一座尖山，靠近山尖的斜坡上有一缺口，如箭射缺一般。这是当时格萨尔王在那里与敌人作战，敌人埋伏在山后，格萨尔便一箭把山射缺，用利箭射死了敌人。

再如在甘肃甘南藏族自治州玛曲县欧拉区有座草山，当地藏民称这座山叫“珠牡山”。传说格萨尔的爱妃辛姜珠牡幼年时，曾在这座山上牧羊，与格萨尔相爱定情。这座山的青草，每年都比周围山上的草早发芽。那是因为珠牡生的美丽，而且心底善良，所以青草每年早发芽，先和她见面。

还有“马蹄子”的传说中讲：在四川松潘和若尔盖接壤处有一座琅架岭。当年格萨尔领兵从岭下过，到了夜晚，马无厩，人无房，更无粮草，饥困不堪。格萨尔一急之下，手指草坪画了一个圆圈，泉水当即汩汩而出，绕圈流成一座水城，形同马蹄。放马城中，搭帐蓬于城门口，人马均得安憩（《四川民间文学论丛》第二辑37页，大意）。

此外，藏族其他各地区也都流传着取材于《格萨尔王传》的传说故事。如甘肃藏族地区的“马蹄寺”、“马蹄石”、“练武石”；青海藏区的“坐印石”；四川藏区的“青石涧”、“打野牛”等都是。

（三）独具特色的绘画与雕塑

在藏族民间还流传着很多《格萨尔王传》中英雄人物的画

像、雕塑和以其故事情节为依据的连环图画或壁画等。如说唱《格萨尔王传》的艺人，很多都有连环画轴或格萨尔王及其他英雄人物的单人画像，在演唱时挂起来，边用竹杆指点画像边唱故事内容。有的手抄本前面还附有本说部内容的彩色画。如四川康定在一部《赛马称王》的手抄本正文之前有 11 幅画像。其中格萨尔的骑马像，人现正面，左手挥巨斧，右手执如意鞭，身穿护身甲，肩披红彩带，腰配宝剑，背插长矛，红矛缨迎风飘扬，头带铁盔，盔顶加配连环珠宝，顶珠旁高插令旗，跨下赤兔马。马现侧身，红鞍鞯、红辔、红缨、颈吊银铃，尾打环结，四蹄彩云缭绕，势如凌空飞驰。人马精神抖擞，虎虎有生气。壁画如四川炉霍地区的某活佛私寺中，壁上画有《平服霍尔》之部中格萨尔救珠牡的故事情节。画面表现霍尔王正强逼珠牡，格萨尔登梯上楼，抢救珠牡。

过去某些寺庙，特别是宁玛派寺庙中，常把格萨尔当做护法神，雕塑其身像加以供奉。如青海共和县旦加寺，曾供奉过一尊精工雕刻的木质格萨尔骑射像（上举例证参见《藏族人民的英雄史诗〈格萨尔〉调查、收集情况》一文）。

（四）学者重新编织的花环

由于《格萨尔王传》流传广远，影响巨大，引起了很多藏族著名学者的极大重视。他们有的以《格萨尔王传》的人物和内容为题材撰写出新作品，有的对《格萨尔王传》的某些问题著文加以论证。前者如藏族著名学者久·米庞纳杰嘉措（1846—1912 年）就采用“卓舞”的形式写过一本《岭国的太平大歌舞》，赞颂岭国的男女众英雄。他还对《格萨尔王传》的各别章部进行了改写。如根据《赛马称王》之部写了《赛马颂词》，颂扬格萨尔在赛马会上取得胜利并登上王位；根据

《霍岭之战》写了《降伏霍尔颂词》，歌颂格萨尔征服霍尔王的英雄业绩。他的弟子曲林活佛用诗文写了一部《格萨尔的故事》。另一弟子居勉土登整理了《英雄诞生》和《赛马称王》两部，由德格林苍土司木版刻印流传于世。解放后，由四川民族出版社整理出版。还有一个名叫杂庆孜·益喜多吉的僧人写过《具有佛法内容的格萨尔故事点滴》一书。这些僧人学者的作品，大都蒙上了浓厚的佛教唯心主义思想的灰尘。此外，还有很多僧人学者写过一些《格萨尔祈祷词》、《颂词》、《格萨尔成就法》、《招福》、《祈祷经》、《敬奉嘉擦协噶颂词》，等等，在群众中虽有一定影响，但多是经文性的东西，算不上什么文学作品。还有一些学者对《格萨尔王传》的某些问题如格萨尔是不是历史人物，他的生卒年月是何时，他生在什么地方等，作过一些研究和论述。例如曾当过郡王颇罗鼐的上师的莱隆·协白多吉认为格萨尔是观世音菩萨的化身，岭国的八十名英雄是印度的八十个大成就者的化身。西藏黑河地区绕登寺的第五世活佛洛桑军增也执此见，他还写了一本三百多页的书，从多方面进行论证。另外，被乾隆封为帝师、当过七世达赖格桑嘉错的经师的章嘉·锐白多吉认为格萨尔是实有的历史人物，是准噶尔部的后裔，后来成了藏族有名的军事领袖。曾当过第八世班禅经师的江孜地区的大学者洛桑旦增也认为格萨尔是准噶尔部人，是成吉思汗的后代。18世纪的著名学者松巴·益西班觉也认为格萨尔是历史人物，但他说格萨尔是藏族，降生“在康区上部，……，在德格的左边，是德格属下的地区。……属于德格地区的丹和岭两大部落中的岭部落……。”而米庞·纳杰嘉措则认为格萨尔是该地林苍土司的祖先。近代著名学者根敦群佩则认为格萨尔是说故事的人虚构的。他在一首诗中说：“高山之巅找不到凶猛的雄狮，雪域之邦哪里有格萨尔大王！

任凭夸张的说法、生花的妙笔，纵情书写华丽的诗章。”有的学者还对格萨尔的生卒年月、诞生地点及其某些事迹加以论证或记述，等等，详情可看降边嘉措的《藏文文献中的〈格萨尔〉》一文（载《民间文学论坛》1985. 1.），此不赘述。

在上述论点中尽管有些看法是荒唐的，但也不乏可取的独到之见。特别要指出的是，解放前，在藏族文学发展史中，开展对具体民间文学作品的评论，牵动如此众多的名流学者，从目前了解的情况来说，这还是第一次，它标志着藏族文学评论可喜、可贵的开端。由此也可窥见《格萨尔王传》在藏族社会上和文学史上的崇高地位和巨大影响。

四、沟通古今诗歌的桥梁

《格萨尔王传》是散文与诗歌相结合的文体。其中的诗歌部分，在藏族文学发展史中的诗歌史上，起着承先启后、沟通古今的重大作用。具体表现在意识形态、修辞手法、诗歌格律等方面，特别突出地表现在诗歌格律方面。

11—12 世纪以前的诗歌材料，目前能够见到的，主要是敦煌发现的公元 8—9 世纪吐蕃时期的古藏文史料中赞普传略和书面记录的民间文学中的卜辞等文献资料。这些文献资料中的诗歌，绝大多数采用了六音节（六言）多段体和六音节自由体的格律。之后，到了 11—12 世纪，《格萨尔王传》中的诗歌格律，虽然继承了吐蕃时期诗歌的基本结构形式，但在很多方面又有所突破和发展。

（一）多段体的丰富多彩化

公元 8—8 世纪吐蕃时期的诗歌格律中的多段体，一般是

每首诗歌有数段，每段有数句，每句有六个音节（六言），其中的第三个音节是一个衬音“呢”字。例如：

啊！野鸭呢色黄碧，
翠湖呢美装饰；
花儿呢哈罗生，
草坪呢美装饰；
龙胆呢花鲜艳，
馨香呢把体健；
美丽呢耀眼明，
香气呢扑鼻浓。[1]

这首歌共有八句，每两句一段，可分为四段。每句六个音节，其中第三个音节是个衬音“呢”字。前三段各段相对应的句子中，在用词、组句等方面有大致的对仗关系，但不那么严谨工整。还有字词的隔行重叠，如第二句和第四句末尾的“美装饰”，但也未贯通全诗。诗句的节奏停顿一般是二、一、二、一（××　×　××　×）。或者粗略地分为二、一、三（××　×　×××）。因为后面的三个音节，由于用词的不同，又可分为二、一（××　×）。或一、二（×　××）。所以可以分得笼统些。又如：

啊！歌谣呢学唱吧！
南方呢北方二，

① 根据《东北藏古代民间文学》中的藏文拉丁代字还原后翻译，为了表现原文的格律，所以采用了直译。

绵羊呢适北方，
六谷呢宜南方，
何选呢没主意；
猛虎呢狮王二；
花纹呢猛虎美，
本领呢雄狮强，
何宜呢没主张[①]。

为了表现原诗格律，这里采用了直译。这首诗共九句。第一句是引头句，与正文内容没有多少联系（有的也有联系）。后面八句可以分为两段，每段四句。两段相对应的句子中的词语都有相对仗的关系，还有重叠，如第一段第一句的末尾一个音节和第二段第一句的末尾一个音节，都是一个“二”字（藏语音为“匿”，意为“二者”）；两个诗段的第四句中也有字、词的重叠，诗中字下加“·”符号的就是。

还有些诗歌中，前数段是比喻性的诗段，最后一段才是本意。由于例诗都较长，限于篇幅，在此不举例了。

这种多段体的诗歌，段与段之间，不论在意境上还是在遣词造句上，都有回环反复的现象。所以也可称为多段回环体。

到了11—12世纪前后，《格萨尔王传》中的诗歌格律，一方面继承了多段回环的格式，但在很多方面都有所突破和发展。例如：

猛虎王斑斓好华美，

① 根据《东北藏古代民间文学》中的藏文拉丁代字还原后翻译，为了表现原文的格律，所以采用了直译。

欲显威漫游到檀林，
显不成斑纹有何用？!
野牦牛年幼好华美，
欲舞角登上黑岩山，
舞不成年青有何用？!
野骏马白唇好华美，
欲奔马徜徉草原上，
奔不成白唇有何用？!
霍英雄唐泽好华美，
欲比武来到岭战场，
比不成玉龙有何用？!
（《霍岭大战》藏文196页）

这首诗歌共有十二句，分为四段，每段三句。全诗继承了吐蕃时代诗歌的多段回环的格局。但是，突破了吐蕃时期的六音节句，而是每句八个音节。同时诗句中的衬音“呢”字消失了。各段中对应句子的用字、组词等相对仗的情况贯通整首诗歌，并且变得非常严谨、工整了。各段相对应的句子之间，字和词的重叠格律特别明显突出了。这从诗歌中的下面打有“·”符号的字和词中可以清楚地看出来。

由于打破了六音节句，所以诗句的节奏停顿也相应的有所变化。八音节句的节奏停顿是一、二、二、二、一（× ×× ×× ×× ×）也有分为三、二、三（××× ×× ×××）的。但其中的三音节顿，都可根据用词的不同再分为一、二（× ××）或二、一（×× ×）。

此外，前数段是比喻，最后一段是本意的格局也比较明显而稳定地形成了。

《格萨尔王传》中七音节句的诗歌也很多。例如：

善良勇敢大英雄，
战神螺城中胜利；
邪恶凶狠众妖魔，
昂地城中遭失败。
红色大鹏翔太空，
须弥山顶得胜利；
重生[1] 爬行黑毒蛇，
黑土坑里遭失败。
威猛雄狮抖玉鬃，
白雪山上得胜利；
翅翎脱尽猫头鹰，
烂树丛中遭失败。
花纹斑斓老虎猛，
密檀林中得胜利；
毛硬如针小刺猬，
黑冰旁边遭失败。
神变雄狮[2] 真英勇，
黑头人间得胜利；
牧羊魔臣黑狗命，
就在泥坑来断送！

（《降伏妖魔》藏文 153 页）

---

① 重生，或译二生，蛇的异名，传统称为“藻饰词”。因蛇先卵生，又从卵中孵出，故名。也可做牙和鸟的异名。

②③ 雄狮，此处即指雄狮大王格萨尔。

全歌五段，每段四句，每句七个音节，节奏停顿是二、二、二、一（×× ×× ×× ×）也有分为二、二、三（×× ×× ×××）的。其它喻和实、字词对仗等如前所述，不再重复。

还有七、八音节相间杂和九音节等的诗句，这里不再列举了。

这种多段回环体的诗歌格律，在11世纪前后基本形成固定下来，直到现在没有很大的变化。在藏族民歌、叙事诗、长歌、抒情故事中的诗歌、藏戏中的诗歌以及文人学者的诗作中被普遍大量地采用，成为藏族诗歌中最有势力、最为重要的格律。

（二）自由体格律更加自由

吐蕃时期的“自由体”，基本都是六音节句，所以称作“六音节自由体”。例如：

啊！子嗣呢如金宝，
金水呢流滔滔，
流水呢水势大，
敌人呢纷纷逃，
地位呢日日升，
那是呢幸福兆[1]。

所谓“自由”，就是每首诗歌的句数不限。从四句、五句、

---

① 根据《东北藏古代民间文学》中的拉丁代字还原后翻译。为了表现原文的格律，所以采用了直译。

六句以至更多句一首，不分段。这首诗歌有六句，每句六个音节，第三个音节是个衬音“呢”字。节奏停顿是二、一、二、一（×× × ×× ×）。也可分为二、一、三（×× × ×××）。

到了 11—12 世纪前后，《格萨尔王传》中的自由体诗歌，在继承吐蕃时期“六音节自由体”格律的基础上也有所发展和突破。如：

宝贝爱儿你听着，
要听妈话，儿玉拉，
妈妈养你这么大，
不要半途丢下妈！
怀儿九月十天里，
身重头晕难站起，
睡不着来坐不安，
整天不想吃东西。
心慌似风把树摇，
身如扎钉疼难熬，
百般痛苦全受够，
生儿玉拉落地嚎。
昼夜拉屎又撒尿，
湿窝换到干处抱，
不嫌襁褓垫布脏，
给你洗来给你泡。
年轻姑娘见了呕，
捂鼻扭脸远处走，
派头大的笑话我，
笑我王妃真丢丑。

妈妈疼你象心肝，
怕你热着怕你寒，
不管别人说什么，
充耳只当没听见。
……

（《保卫盐海》汉译本 6 页）

这段诗歌通篇用的是七音节句。节奏停顿是二、二、二、一（×× ×× ×× ×）。此外还有八音节句、九音节句等。

在音节数及节奏停顿等方面都突破了“六音节”句而有所发展。以后的“自由体”诗歌，直到解放前，大体没有什么变化。

从诗歌格律的变化看，《格萨尔王传》中的诗歌格律，很明显地表现出既继承了远古诗歌格律传统，又开拓了后世诗歌格律的道路。

在文体上，《格萨尔王传》采用的是散文和诗歌相结合的“散韵合体”，也就是“说唱体”。其中散文叙述故事情节，诗歌表现对话或抒发感情。这种文体远在吐蕃时期即已流行，主要材料就是当时的敦煌古藏文史料中的传略部分。《格萨尔王传》以后的藏族民间的婚姻爱情故事、藏戏的脚本以及某些叙事诗也多运用这种“散韵结合”的文体。在藏族文学发展史上，形成了具有强烈民族色彩的传统文体。

《格萨尔王传》中还记录、保留了不少古代的曲调和歌的名称。如：《克敌英雄短歌》、《杀敌取胜的吉祥短歌》、《吉祥歌》、《气度宽宏的胜利歌》、《战歌》、《英武的战歌》、《冲锋陷阵的歌》、《镇压敌人的歌》、《威伏敌人的歌》、《和平安详的调子》、《威服大众的调子》等等，非常之多。其中有些可能是根据歌唱的内容临时加上去的。但是，有些似乎有固定的曲调，

如《黑魔鬼神的魔歌》、《予言的歌》等，在多种说部中多次出现，内容并不完全相同，看来是根据同一调子填写的词。这种情况，与现在说唱《格萨尔王传》的民间艺人都运用数十种曲调来说唱的事实相对照，便可以得到证实。所以《格萨尔王传》中的歌名和曲调名对研究古今藏族诗歌曲调、诗歌名称的联系、变化和发展是极有意义的。

《格萨尔王传》，虽说一般都认为是 11—12 世纪的产物。但是，众所周知，因为它是一部民间文艺作品，直到现在还活在众多民间艺人的口头上。所以，历代说唱《格萨尔王传》的民间艺人，都在对已有的《格萨尔王传》的说部进行不断的修改、增补，并在原有的基础上创作出新的说部来，使《格萨尔王传》象滚雪球一样，不断地增加着。这种现象一直延续到解放前，或者可以说延续到现在。因此，它是一部跨越若干世纪，直到现在尚未最后完成的伟大作品。它的内容博大精深，涉及藏族古代的社会历史、政治体制、经济结构、生活方式、阶级状况、民族关系、宗教信仰、道德观念、风俗习惯、思想感情等各个方面。在一定意义上，可以说是藏族古代社会的一部百科全书，有着多方面的科学研究价值。它作为文学作品，作为一部伟大的英雄史诗，则以其高度的思想性和艺术成就，成为民族文学发展史上的珠穆朗玛峰，占据着极其重要的地位，产生了并正在产生着巨大而长远的影响。

格萨尔王与历史人物的关系

——格萨尔王艺术形象的形成

一、问题的提出

藏族英雄史诗《格萨尔王传》以其丰富的内容、高超的艺术技巧、宏伟的规模结构和浩繁的篇幅，跻身于世界文学名著之林，受到国内外广大读者的赞赏，引起众多学者的瞩目和兴趣，纷纷加以介绍和研究。在研究过程中，发表了各种见解，提出了不少问题。其中，《格萨尔王传》中的主人公格萨尔王与历史人物的关系，是争论较多的问题之一。国内外学者众说纷纭，莫衷一是。主要说法有下列数种：

有人说，格萨尔王就是12世纪蒙古族的首领成吉思汗；有人说，是汉族三国时期的关云长；有人说，是宋朝初期，在甘肃、青海交界地区立国的唃厮啰；有人说，是四川邓柯、德格一带林葱土司的某代祖先，名字也叫格萨尔；还有人说，是吐蕃时期的赤松德赞王或松赞干布王；甚至有人说，是古罗马帝国的凯撒尔大帝等等。在提出上述各种论点的同时，大家还围绕各自的观点作了详尽的考证和论述。毫无疑问，这对格萨尔王艺术形象的理解和研究都是有益的。本文打算沿着这条线索，谈点个人不成熟的看法。

二、地理位置的考查

一个历史人物，特别是有影响的一国之主的国王或首领等英雄人物，他们必然要有一块活动的地盘或立国的根据地。否则，他们便只能成为“空中的天国”或“地下的龙界”，成为虚无缥缈的国度。那么，《格萨尔王传》中的格萨尔王的立国之地到底在哪里呢？它和藏族历史上的哪些邦国的版图有关系？这些关系又说明了什么问题呢？

首先，我们应该从《格萨尔王传》本身来看看格萨尔王的建国根据地究竟在哪里。

在《格萨尔王传》的第一部《天岭卜筮》中，当写到莲花生大师要为神子（即未来的格萨尔王）在人间找一处合适的降生之地时，他查看了人间各处，最后选好了地点说道：“……下部的多康六岗之中的上岭色哇八亲族、中岭的文布六部落、下岭木姜四地区，玛洋牛场，岭地通哇滚门等地，是多康的中心，是吉祥太阳高照的地方……”[①]。在《门岭大战》之部里，当大白梵天神向格萨尔王授计时唱道：“这地方你若是不知道，这是东方的多康地……”[②]。

在这两部书里，都说明格萨尔所生的人间国土——岭国在整个藏族地区内所处的地理位置，就是在藏族地区的下部或东部的多康境内。大家知道，藏族古代把整个藏族地区从大范围内划分为“上部阿里三围”，“中部卫藏四如”和“下部多康六岗”等三大区域。从方向看是由西向东，从地势看是由高而

① 见藏文《天岭卜筮》第92页，四川民族出版社（以下简称四川版）。

② 见藏文《门岭大战》第4—5页，西藏人民出版社（以下简称西藏版）。

低。最下方、最东部是多康地区。其中的“多”，是指“安多”，即现在的甘肃藏区、青海藏区（玉树州除外和四川西北部的藏族地区；“康”，则指现在的四川西部、云南西北及西藏昌都、青海玉树等藏族地区。对于多康六岗的解释，《天岭卜筮》中清楚地说道：“……，所说下部六岗地，乃是玛杂、色保和擦哇，还有欧达、玛康和木雅”[①]。但是，对多康六岗的名称，各种藏文书籍中，说法不尽相同。但他们所包含的大范围却是一致的，即包括青海、甘肃、四川、云南和西藏昌都一带等藏族地区。对“六岗”解说的不同，就在同一《天岭卜筮》中也反映出来。如在第 94 页列举了上列“六岗”之后，紧接着在同页又冒出一个“色莫岗”来。书中说：“……遮藏区九洲的地方，是可教化的神族和人类等百姓的居地。在直曲（金沙江）、杂曲（澜沧江）之间的色莫岗境内，在吉祥通门地方，是不变大地的中心，是藏区幸福安乐的象征，……前面有座孟兰白石峰，那里便是通门岭。”[②] 如上所述，色莫岗不包括在《天岭卜筮》所列六岗之中。但是，别的书中却有它。它的地理位置，按《天岭卜筮》讲是在金沙江和澜沧江之间，即在今西藏自治区昌都地区境内。但在别的书中却说它在金沙江与雅砻江之间的上流，约为四川甘孜藏族自治州的德格、石渠一带。一说在金沙江以西，一说在金沙江之东，二者是有差异的。这里，我们暂且不去管这种差异，而是进一步知道了格萨尔王的岭国在下部六岗中，更具体的地理位置就是色莫岗。

但是，在《格萨尔王传》的其他一些说部中，则说是在玛康

① 见藏文《天岭卜筮》第 91、94 页。四川版。

② 见藏文《天岭卜筮》第 94、95 页，四川版。

岗。如在《姜岭大战》中说:“在玛康花花岭国地,……”[①];在《松岭大战》中,松巴国王对臣属们说:“在这里集会的大臣们听着:你们之中谁能够答应,前往玛康花岭国,去向超同报仇冤,如有能者快回答!”[②] 在《取阿里金库》(或译《阿里金国》中,当阿里的玉杰脱郭来到岭国时,岭国大将辛巴对他唱道:“你如果不知道这地方,这里就是玛康中央黄金地”[③]。玛康岗在澜沧江和金沙江上游中间地带,即今西藏自治区昌都、察雅、芒康等县境。这个地理位置在金沙江以西,与上述《天怜卜筮》对色莫岗的解释相重叠。

以上所举岭国的地理方位,不管是在色莫岗,还是在玛康岗,它们都在金沙江上游沿岸一带。

但是,在《格萨尔王传》的另外一些说部中,则只提多康,不说在哪一岗,而直接说明在黄河川。如在《雪山水晶国》中说:“下安多地方的中心,吉祥黄河川地区,是布谷鸟歌唱的地方,……,是使人心旷神怡的圣地。在那里的僧珠达孜宫中,……”[④]。“安多”,大致包括现在青海省大部和甘肃省境内的藏族地区;黄河川则指今青海省果洛藏族自治州境内的黄河沿岸一带,在安多的下部,也就是南部。

同样的说法还出现在《天岭卜筮》、《霍岭大战》、《门岭大战》、《擦哇箭宗》、《英雄诞生》、《世界公桑》等众多说部中。如在《天岭卜筮》中,提及岭国总管王所在住地时说:“雪山邦国所属的吉祥多康地方,其中的岭国通哇滚门,据有黄河右岸的十八叉

① 见藏文《姜岭大战》第5页,西藏版。
② 见藏文《松岭大战》第8页,西藏版。
③ 见藏文《阿里金国》第5页,四川版。
④ 见藏文《雪山水晶国》第4页,四川版。

铺杂隆山口和叉多纳宗左翼等地"①。这里所说的黄河右岸，也就是上面所说的黄河川一带。它和我们开头所引同书中讲的岭国在色莫岗的说法，显然是自相矛盾。又如在甘肃人民出版社出版的《门岭大战》中也提到："在岭国地方通哇滚门，在四方大地的地毯上，在黄河川的坛城里，是世界的中心僧珠达孜宫。"②在四川民族出版社出版的《门岭大战》中，也有多处指明岭国疆土在黄河川一带。至于在《霍岭大战》之部中，岭国与霍尔国就在黄河两岸对峙。两国交兵作战时，双方将领从黄河中涉来渡去；其中还多次提到青海省果洛藏族自治州境内的阿尼玛卿山，即积石山的主峰。也说明岭国是在黄河川。特别在《世界公桑》中，叙述格萨尔王率领岭国全体臣民到阿尼玛卿山上去煨桑祭神，书中说："如果不知道这地方，这是玛杰保木惹高山，那是涛涛黄河流不断"③。文中的一座山、一条河，便使岭国在青海省果洛州的地理方位决定无疑了。所说玛杰保木惹山，即阿尼玛卿山等。在《格萨尔王传》贵德分章本中也说："这条河水是黄河，水源出在宗喀山。岭国格萨尔和百姓，饮水就靠这水源。"④还有别的说部也有相同说法。这里就不一一列举了。

以上所举《格萨尔王传》各部中讲说的岭国地理方位，一说在今四川省甘孜藏族自治州的石渠、德格一带（为了下文叙述方便，我们称之为"第一种说法"）；一说在今青海省果洛藏族自治州（称之为"第二种说法"）。二者之间显然是不一致的。极为耐人寻味的是，在《英雄诞生》之部中的第四和第五章里，讲述格萨

① 见藏文《天岭卜筮》34页，四川版。

② 见藏文《门岭大战》第1页，甘肃人民出版社（以下简称甘肃版）。

③ 见藏文《世界公桑》第127页，甘肃版。

④ 汉文《格萨尔王传》贵德分章本第140页，甘肃版。

尔和他母亲被从岭部落原住地澜沧江与金沙江之间的玛康驱逐到黄河川安家的经过[①];在第六章中描绘了岭国原住地玛康岗遭受大风雪袭击,牲畜缺乏草料,为了寻找新的牧场,整个部落迁往黄河川,向格萨尔借地盘定居的过程。[②] 看来,有的《格萨尔王传》说唱者发现了岭国地理方位相矛盾的问题,便设法加以弥补,而让岭部落来了次大迁移,这恰恰说明玛康岗和黄河川是不同的两个地区。但是,在有的说部中,却把玛康岗和黄河川混为一谈。如在《大食财国》中说:"如果不知道这地方,这是玛康花岭国,是黄河上流羊羔嬉戏场。[③] "……他二人(指大食国装扮成乞丐到岭国来侦探情况的二将领)走了十一天,在过午时分来到了东方黄河川岭国的中心……"[④] 当岭国放牧者发现二人,盘问他们来历时说:"在我玛康岭国的境内,不准说慌要狡诈,说谎定遭国王惩!"[⑤] 文中有的地方说岭国中心在玛康岗,有的说在黄河川,也是自相矛盾或者把两地混为一处了。

《格萨尔王传》本身之所以造成这种地理方位上的矛盾和混乱,究其实,是与《格萨尔王》的民间口头性、变易性,不同艺人的不同说法,以及对多康六岗范围的解释不一或说唱者对地理方位不清楚等情况有着密切的关系。

对于岭国的所在地,有些藏族学者也提出了自己的见解。如松巴·益希班觉(1742年生)在《问答》一书中说:"金沙江、澜沧江和雅砻江三水环绕的地带,在德格的左边,是格萨尔的属地。……他出生的部落是德格的丹、岭两大部落中的岭部落。"

---

① 见藏文《英雄诞生》第109—154页,四川版,另甘肃版内容相同。

② 见藏文《英雄诞生》第155—168页,四川版,另甘肃版内容相同。

③ 见藏文《大食财国》,甘肃版17页,西藏版15页。

④ 见藏文《大食财国》,甘肃版16页,西藏版14—15页。

⑤ 见藏文《大食财国》,甘肃版19页,西藏版17页。

这与《格萨尔王传》中的第一种说法是一致的。另外,登巴热杰(1801 年生)在所著《安多政教史》中却说:“黄河上游的一切地方,都归岭国格萨尔王统治。……现在这些地方大多属于果洛地区”[①]。这又和《格萨尔王传》中的第二种说法相同。

以上我们从目前所见到的《格萨尔王传》的比较重要的一些说部中,考查了岭国的地理位置。让我们来对比一下,看看它和大家所提到的一些历史上的人物和邦国到底有些什么联系。

在国内外众多研究《格萨尔王传》的学者中,很多人认为格萨尔王就是宋朝初期的历史人物唃厮啰。那么,就让我们先从响厮罗开始对照验证吧。

唃厮啰(996—1065 年),据《宋史》卷四九二《吐蕃传》记载:“唃厮啰者,绪出赞普之后,本名欺南陵温籛逋。籛逋犹赞普也,羌语讹为籛逋。生高昌磨榆国。既十二岁,河州羌何郎业贤客高昌,见厮罗貌奇伟,挈以归,置宿㓠心城,而大姓耸昌厮均又以厮罗居移公城,欲于河州立文法。……于是宗歌僧李立遵、邈川大酋温逋奇略取厮罗如廓州,尊立之。部族寖强,乃徙居宗哥城,立遵为伦逋佐之。……厮罗遂与立遵不协,更徙邈川……”。这段文字说明三个问题:一、它说明唃厮啰的生地是高昌磨榆国。高昌,又称西州,即现在新疆维吾尔自治区境内吐鲁番一带。公元 8 世纪时,为吐蕃所占,统治数十年之久。唃厮啰的原名欺南陵温,可能是当时吐蕃驻高昌的王族之后。这和《格萨尔王传》中所说格萨尔王的生地在多康六岗的色莫岗或黄河川,二者相距甚远。二、它说明唃厮啰 12 岁时,被去高昌的河州客商羌人某所赏识,带回了河州。河州,即现甘肃省临夏一带;移公城,或曰一公城,即今之青海省的循化城。也和《格萨尔王传》所

---

① 见藏文《安多政教史》第 234 页,甘肃版。

讲地域不相符合。三、是说唃厮啰在廓州一带建立了地方政权。后来迁徙到宗哥城,再搬移到邈川。廓州,相当于现在青海省化隆迤西黄河两岸地区;宗哥,即今青海省乐都。也都和《格萨尔王传》中所说各地相异。另据《宋会要集稿》(蕃夷八)及《资治通鉴纲目》等记载:唃厮啰踞青海宗哥城,曾于1015年在青海、甘肃交界处建国称王。《宋史》还记有:唃厮啰(又称嘉勒斯赉)号称吐蕃赞普之后,统辖洮湟数十万居民,是洮河与湟水中间地带当时以藏族为主体的最大地方政权。从他开始,他们家族在这里维持了百余年的统治,历代受宋朝赐姓加封,对宋朝保持臣属关系。从地理环境看,虽然都在黄河沿岸,但与果洛境内的黄河川毕竟不是一个地方。

综上所述,历史上的唃厮啰的生地和所建政权的版图与《格萨尔王传》中格萨尔王的生地和所建岭国的疆域是对不上号的。

除了唃厮啰以外,有人认为《格萨尔王传》中的格萨尔王就是原西康(康区)甘孜藏族地区的林葱(也作林仓)土司的先祖之一,名字也叫格萨尔。

那么,林葱土司当时的管辖区域又在哪里呢?

据《关于"藏三国"》一文讲:"格萨尔者党项之遗裔也。党项与西藏同族,均自称神猴苗裔。吐蕃盛时,奄有其地,除一部分投奔唐外,大部降附吐蕃,奉行佛法。……,唐末吐蕃崩溃,各部复自独立,或拥佛法,或毁佛法,由是相互攻击,亘数百年。拥法诸酋长中,格萨尔最著烈。其生当北宋初期,其所建国,当今邓柯、德格、石渠三县地。势力盛时,似曾统一理塘、昌都、玉树二十五族,与康(康定)、道(道孚)、炉(炉霍)、甘(甘孜)等县地,足以与传承吐蕃正统之乌斯藏比肩。"[①]

① 见《康导月刊》第六卷9—10期。

文中所说的地理位置，与《格萨尔王传》中的第一种说法是大体相符合的。

但是，作者在另一篇文章《“藏三国”的初步介绍》中，又说：“余考格萨尔，确为林葱土司之先祖，即宋史吐蕃传之罗也。”[①]文中作者把生于高昌，在洮、湟之间与河州地区建国的唃厮啰，与生在四川邓柯，在金沙江上游安邦的林葱土司的先祖格萨尔说成是一个人，似乎缺乏充分的依据。文中虽然引了《宋史·吐蕃传》中关于唃厮啰的一段记述，但是，那段记述正象前面我们所阐述的恰恰说明唃厮啰生于高昌，建国于河州、邈川等地，而非生于林葱（或邓柯），建国于邓柯之格萨尔。

同文还说：“大抵格萨尔国境，东抵道孚，南至巴塘，西包隆庆，北　青海与西夏接壤。其一身事业，在连中华以拒西夏。其与中华往来，道皆出自河州，国史遂以河州羌目之。”[②] 文中把林葱格萨尔辖界以金沙江上游为中心，向北向东扩展，以至于河州，成为跨踞四川、青海、甘肃三省交界广大地区的的地方政权。大致说来，其中有些地带，与唃厮啰所流疆域可能有所委交错或相同。这是因为他们的辖地，在历史发展过程中，由于种种原因，时有扩大和缩小所致。但是，他们的领域却从来没有完全重叠过。特别是他们的政治中心地带一在洮河、湟水之间，一在金沙江上游，凿凿有据，似乎很难把二者混而为一。

我们姑且撇开唃厮啰与林葱·格萨尔是否一人这点不论。回到本文正题来看，上引两文所讲林葱·格萨尔辖区的地理位置，是与《格萨尔王传》中的第一种说法大体一致的。这一点，从藏文《德格土司世系》中，也可以得到有力的证明。另据其他材

① 见《边政公论》第四卷4—6期。

② 同上。

料讲,吐蕃时期林(林葱)部落原在今甘、青、川交界处的阿坝州的北边。吐蕃崩溃后,逐渐迁移,以至到后来便以德格县北部(原邓柯县)一带为中心了。这和《英雄诞生》之部所讲岭国因遭大风雪袭击而迁徙一事,倒有些相仿佛。

此外,还有说格萨尔王是吐蕃时期的松赞干布和赤松德赞的。众所周知,当这两位有名的赞普在位时,吐蕃王朝的疆域虽然已经逐步从卫藏本土扩展到了多康六岗地区。但是,从吐蕃的政治中心来讲,始终是在卫藏本土,而不是其他地方,自然也不是以多康的某些地区为活动中心的岭格萨尔王的王国。更何况二位赞普不生于多康,就无需多讲了。

至于还有人说格萨尔王是成吉思汗、是关云长、是凯撒大帝等等,里有着其他的一些理由和原因,但是,若从本节考查的地理位置上讲,自然就风马牛不相及了。

总结上面对地理位置的粗略考查,可以看出,四川省甘孜州古代林葱·格萨尔的辖区,大致与史诗中岭国的疆域相当;宋初唃厮啰的疆土与史诗中岭国在黄河川之说的版图虽然都在青海境内并沿黄河流域,但是,具体方位仍有出入;至于其他则相差太远。

三、历史事件的验证

《格萨尔王传》,就目前所见到的材料而论,可以说是一部以战争为主要题材的英雄史诗。史诗中的主人公格萨尔王的一生,就是在南征北战、东伐西讨的戎马生活中度过的。史诗中所叙述的一系列战争,有很多都可以从藏族历史上得到印证。因此,对这些战争加以稽考和对比,对我们探索格萨尔王与历史人物的关系,也是非常有意义的。

在《格萨尔王传》的许多说部中,都多次提到降魔、两次霍岭大战、姜岭大战是格萨尔王登上岭国王位之后,最先发生的四次战争(或战斗)。还说魔国的鲁赞王、霍尔国的三个帐王、姜国的萨丹王和门国的兴赤王是格萨尔王所要降伏的四个主要敌人。说他们都是魔怪的化身,是佛教的敌人。因此,我们就先从这四次战争,就目前所了解的主要材料,来较详细地加以剖析。

《姜岭大战》或译《保卫盐海》,是《格萨尔王传》的重要说部之一。书中所说姜国,一般认为就是南诏。南诏,大体位于今之云南省大理一带。是唐朝时期以乌蛮为主体,包括白蛮等族所建立的地方政权。全盛时辖有今之云南全境、四川南部和贵州西部等地。吐蕃称之为"姜"。《旧唐书》的《南诏蛮》专章中记有:"南诏蛮,本乌蛮之别种也,姓蒙氏。开元罗盛死,子盛罗皮立。盛罗皮死,子皮罗阁立。二十六年诏授特进,封越国公,赐名曰归义。其后破洱河蛮,以功策授云南王。归义渐强盛,余五诏浸弱。先是,剑南节度史王昱受归义赂,奏六诏合为一诏。归义既并五诏,服群蛮,破吐蕃之众兵,日以骄大。"[①] 这里说,南诏在唐朝的支持下强盛起来,约在开元二十六年与二十七年之间(738—739 年)打败过吐蕃,当时,吐蕃是赤德祖赞(唐书译作弃隶缩赞)赞普在位。

纵观有唐一代,南诏先是归服唐朝,后来投顺吐蕃,最后又臣属于唐朝。所以南诏与吐蕃之间时战时和,历时长达百年,中经数代赞普。其中吐蕃最初征服南诏,见之于史书记载的是在赤都松(唐书译作器弩悉弄)赞普时期。《敦煌吐蕃历史文书》大事纪年中记有:"兔年(公元 703 年),……冬,赞普率军征

① 见《藏族史料集》(一)第 289 页,四川版。

姜国，并攻陷之。”[①] 次年，“龙年（公元 704 年）……冬，赞普赴蛮地主政，于该地升天。”[②] 另在同书的赞普传略第七部中记有：“此后，赞普（指赤都松）治理姜国，派收白蛮赋税，收黑蛮为属民等。”引文中所说的“姜国”、“蛮地”等皆指当时南诏。这些材料说明早在赤都松赞普（约 676—704 年在位）时期，即已征服南诏并向之派收赋税了。但是，旧唐书却记载说：“明年，仲通率兵出越巂州，阁罗凤遣使谢罪，仍与云南录事参军姜如芝俱来，请还其所掳掠，且言：‘吐蕃大兵压境，若不许，当归命吐蕃，云南之地非唐所有也。’仲通不许，囚其使，进兵逼大和城，为南诏所败。自是阁罗凤北臣吐蕃，吐蕃令阁罗凤为赞普钟，号曰东帝，给以金印。蛮谓弟为‘钟’。时天宝十一年也。”[③] 天宝十一年是公元 752 年，当时，吐蕃是赤德祖赞赞普在位（704—754 年在位）的末期。从引文中所说“自是阁罗凤北臣吐蕃”一句看，似乎在此之前南诏尚未臣服吐蕃。这与藏文史料所记赤都松时已征服南诏并收敛赋税之说相差四十余年。想是南诏趁赤都松之死，复背离吐蕃而归唐。唐书撰者以其为时短暂所以缺记之故。

关于赤都松之死，《新唐书》的《吐蕃传》记曰：“明年乃献马、黄金求昏。而虏南属帐皆叛，赞普自讨，死于军”[④]。另《新唐书》的《郭元振传》中说：“国家往不与吐蕃十姓、四镇而不扰边者，盖其诸豪泥婆罗等属国自有携贰，故赞普南征，身殒寇庭，国中大乱，嫡庶竞立，将相争权……，所以屈

① 见藏文《敦煌吐蕃历史文书》大事纪年第 54、55 条。

② 见藏文《敦煌吐蕃历史文书》大事纪年第 54、55 条。

③ 见《藏族史料集》（一）第 289 页，四川版。

④ 见《藏族史料集》（一）第 481 页、376 页，四川版。

志于汉，非实忘十姓、四镇也。”[①] 文中所说赤都松死于平息泥婆罗等属国的叛离之役，与藏文史料所记死于征服南诏之战的说法似有不符。然汉文史料中有“虏南属帐皆叛”、“南征”及“泥婆罗等属国”等语。南诏在吐蕃之南，或者已包括在那个“等”字和“南”字中，只是汉文史料记其大略而未说明死于何处；藏文史料则作了具体记述而已。

赤德祖赞将南诏收为属邦的史实，《敦煌吐蕃历史文书》的赞普传略七中说：“南方的下部地区，有一个叫姜都木白蛮的，是个不小的酋长部落。赞普以深谋妙计命其归顺，蛮之国王阁罗凤遂来归降，执臣属之礼。赞普封之为‘钟’。因此，吐蕃人口增多，疆土扩大一倍。由于姜国国王归降吐蕃为臣属，致使唐朝势力大为削弱，而极感不安。”这段记载与《旧唐书》完全吻合。

另在《敦煌吐蕃历史文书》的传略第八赤松德赞传略中记有：“此后，白蛮叛离吐蕃。即时，赞普命令没庐、诺木夏将军于山头设计进攻，杀死很多姜国人。擒获坚钦布和纳拉甸巴等官员及百姓三百一十二人。之后，姜国国王阁（罗凤）也来投诚敬礼，归为直辖属民，征收赋税，安置一如往昔。”这是说到了赤松德赞王时，南诏又复背离吐蕃。但是，很快便被赤松德赞派兵镇压下去，仍为属国。从此直到牟尼赞普后期，南诏才又归附唐朝。直至公元 902 年灭亡。

所以，唐代吐蕃与南诏的战争，是和《格萨尔王传》的《姜岭大战》之部可以互相印证的，而其具体情节则多系虚构。但是，历史记载中的两国战争有多次，先后和赤都松、赤德祖赞和赤松德赞都有密切联系，很难指定《姜岭大战》就只是写

---

① 见《藏族史料集》（一）第 481 页、376 页，四川版。

的哪位赞普的事。至于和唃厮啰及林葱·格萨尔则毫无关系。《霍岭大战》，“霍”或译“霍尔”，这一称谓，在藏语中所指对象是比较复杂的。在敦煌古藏文手卷《藏汉对照字汇》(P.T.246号）中，以“回纥”对译藏语的“霍尔”；在《北方若干国君之王统》(P.T.1283号）中，也以“回纥”对译藏语的“霍尔”。这是有唐一代在藏族中比较普遍的概念。但是，在敦煌的《藏汉对照字汇》(P.T.1263号）中却以“回纥”对译藏语的“朱古”；在P.T.2762写卷中，也是如此。估计这是因为有一个时期，回纥被突厥（藏族称朱古）所吞并，所以藏族将之称为“朱古”。由此可知，在吐蕃时期，藏族所称的“霍尔”，一般即指“回纥”。

回纥，据汉文史料记载，其先本为匈奴。北魏时，东部铁勒的袁纥部落游牧于鄂尔浑河和色楞格河流域。隋称韦纥。大业元年（605年)，因反抗突厥的压迫，与仆固、同罗、拔野古等成立联盟，总称回纥。唐天宝三年（744年)，破东突厥，建政权于今鄂尔浑河流域。辖境东起兴安岭，西至阿尔泰山，最盛时曾达到中亚费尔干纳盆地。曾接受唐朝封号，助唐平息安史之乱，累朝尚公主，自号“天骄”。贞元四年（788年）自请改称“回鹘”。开成五年（840年）为黠戛斯所破。部众分三部西迁：一迁吐鲁番盆地，称高昌回鹘或西州回鹘；一迁葱岭西楚河一带，即葱岭西回鹘；一迁河西走廊，称河西回鹘。

当回纥极盛时期，西与吐蕃相接，服国之间时战时和。据《旧唐书》的《吐蕃传上》记载：“永泰元年……秋九月，仆固怀恩诱吐蕃、回纥之众，南犯王畿。……吐蕃退至永寿北，遇回纥之众，虽闻怀恩死，皆悖其众，相诱而奔，复来寇。至奉天，两番猜贰争长，别为营垒。……回纥三千骑诣泾阳降款，

请击吐蕃为效，子仪许之。于是朔方先锋兵马使开封南阳郡王白元光与回纥合于泾阳，灵台县东五十里攻破吐蕃，斩首及生擒获驼马牛羊甚众。”[①] 按，永泰元年是公元 765 年。这是较早见之于史书的吐蕃与回纥接触的记录。此外，《新唐书·南蛮上·南诏上》记载：“初，吐蕃与回纥战，杀伤甚，乃调南诏万人。”[②] 从上下文看，此事当在唐贞元年间（793 年前后）。又《旧唐书》的《回纥传》载：“贞元六年六月（公元 790 年），……时回纥大将颉干迦斯西击吐蕃未回……”，“于是吐蕃率葛禄、白服之众去冬寇北庭，回纥大相颉干迦斯率众援之，频败。吐蕃急攻之，北庭之人既苦回纥，乃举城降焉，沙陀部落亦降”。“七年八月（公元 791 年），回纥遣使献败吐蕃、葛禄于北庭所捷及其俘畜。先是，吐蕃入灵州，为回纥所败，夜以火攻，骇而退。”[③]

以上吐蕃与回纥交战，互有胜负，都是在吐蕃赞普赤松德赞在位（755—797 年）时期发生的事。

到了赤热巴坚赞普时期，回鹘已经逐渐衰微。《旧唐书·回纥传》记载“开成初……，又有回鹘相掘罗勿者，拥兵在外，怨诛柴革、安允合，又杀萨勒可汗，以蓋驭特勒为可汗。有将军句录末贤恨掘罗勿，走引黠戛斯领十万骑破回鹘城，杀蓋驭，斩掘罗勿，烧荡殆尽，回鹘散奔诸蕃。……一支投吐蕃，一支投安西。”[④] 又：“（会昌）二年冬，三年春（公元 842—843 年），有特勤叶被沽兄李二部南奔吐蕃。”[⑤] 《旧五代史·回

① 见《藏族史料集》（一）第 265——266 页，四川版。
② 见《藏族史料集》（一）第 523 页，四川版。
③ 见《藏族史料集》（一）第 246—247 页、248 页，四川版。
④ 同上。
⑤ 见《藏族史料集》（一）第 248 页、557 页，四川版。

鹘传》载："会昌初，其国为黠戛斯所侵，部族扰乱，乃移帐至天德、振武间。时为石雄、刘沔所袭，破之，复为幽州节度使张仲武所攻，余众西奔，归于吐蕃，吐蕃处之甘州，由是族帐微弱。"[①] 会昌二年乃是公元842年。所以，回鹘因内部纷争而灭于黠戛斯，已经是吐蕃王朝末期朗达玛在位（836—842年）或其稍后一段时期的事了。

由此可见，吐蕃王朝与回纥之间的交往也延续百年之久。此间时战时和，离合不定。所以说《霍岭大战》是这一时期的史实反映是有根据的。但是，它经历了赤松德赞、牟尼赞普、赤德松赞、赤热巴坚（赤祖德赞、唐书译作可黎可足）和朗达玛五位赞普，很难认定是其中的哪一位。当然，更不涉及唃厮啰和林葱·格萨尔等人。

到了吐蕃王朝崩溃，10世纪以后，以藏族为主体的唃厮啰政权兴起于甘肃、青海交界的湟水、洮河之间。其疆域恰和北边甘州（今甘肃省张掖）一带的回鹘为邻。据《宋史》卷四九〇《回鹘传》以及一些其他史料记载，唃厮啰政权与甘州回鹘的关系非常密切。主要是双方联合起来以抗御西夏的侵扰。双方或者也会产生一些磨擦，间有互动干戈之时？但未见史书明载，有的文章说《霍岭大战》是这两个地方政府之间战争的反映，虽说不是毫无根据的无稽之谈，但是，总觉有些勉强。

以上是唐、宋时期藏族以"霍尔"称呼"回纥"时所发生的事情。及至到了元、明以后，藏族又以"霍尔"来称呼蒙古族。这从萨班·贡噶坚赞从凉州写给西藏各地僧俗首领的信中可以看到。信中说："我为佛法、众生，特别是为了所有讲藏话的人们的利益而来到'霍尔'中。"萨班到凉州，是应邀去

---

① 见《藏族史料集》（一）第248页、557页，四川版。

会见蒙古族的阔端，商谈西藏归顺蒙古的事宜。所以，这里的“霍尔”是指蒙古，则是毫无疑义的。又如在五世达赖洛桑嘉错所著《西藏王臣史》中记曰：“于是遵照霍尔国王（按：指元朝皇帝）的召请，（萨班）去了霍尔国。”[1] 再如八思巴奉忽必烈之命而创制的蒙文，被称作“新‘霍尔益’（即新蒙文）”。此外，其他很多史书中都有此类材料足以证明藏族以“霍尔”称呼蒙族的事实。这是因为自唐宋以后，藏族常把自己北方的、除汉族以外的各民族统称“霍尔”的概念在起作用的缘故。因为这时蒙古族已经成为藏族北方的强大民族，所以便称之为“霍尔”，并非回鹘演变成蒙古族了。因此，有的文章说《霍岭大战》中的“霍尔”是蒙古族，也是有所依据的。但是，这么一来，其中的格萨尔王便和唐时的松赞干布、赤松德赞等赞普以及宋初的唃厮啰、林葱·格萨尔等都挨不上边了。

随着时间的转移，对进入并留居在藏北和现在四川省甘孜藏族自治州所属道孚、炉霍、朱倭、甘孜、章谷等五地的蒙古人，以及一些非藏族居民，藏族便也一律称之为“霍尔”或“霍巴”。据此，有的文章说《霍岭大战》是甘孜一带“霍尔”和林葱·格萨尔之间战争的写照。在时间上虽然有抵捂，但也不能被看成是捕风捉影的事。若然，它和其他历史人物则无联系。

此外，藏族还以“霍尔”称呼青海省的土族。有人说；《霍岭大战》乃是反映当地藏族与土族之间的战争。还说土族有个习惯，吃过晚饭便把锅碗等家什收拾停当，准备随时好走。那是由于霍岭大战失败后，霍尔怕岭国再突然袭来，所以收拾好东西，随时可以逃跑。养成习惯，沿袭至今。

---

① 译自藏文《西藏王臣记》第 95 页，民族出版社，1981 年。

总之，因为藏语“霍尔”一词的内涵在历史上的演变，从而使《霍岭大战》所牵联的历史事件变得相当复杂，涉及到的邦国也变得众多起来，以至于很难指定它是哪一个时期的哪一邦国和哪一个历史人物。

《门岭大战》，“门”，是西藏地区比较古老的部族。居住在西藏山南的错那县和林芝的墨脱县一带、喜马拉雅山南段地区的门域。其居民就是现在的门巴族。对“门”的记载，不但汉文古代史籍中缺乏，即使藏族古代史料，也所记寥寥。在新疆发现的古藏文史料中，讲到吐蕃打败朱古（突厥）时记有：“北方有个格萨尔朱古，内部结怨彼此相拼搏，故被红脸魔军吐蕃所征服，朱古昂吾以上的地区，扎满吐蕃军族黑帐幕，国土残破人徙‘门’地住。虽然在‘门’安家住下来，但被当地恶人所凌辱，又派凶暴官吏来统治，朱古格萨尔沦为吐蕃奴。”这里主要讲的是朱古的事，但同时也反映出门域已归吐蕃统治的事实。否则，吐蕃怎能把战败的朱古人迁移到门域去。另在《贤者喜宴》中记有：当松赞干布命噶尔哇划分军政区域时，其中的“英雄三部是：在日章达巴贡山以上，门的热卡喜以下的地方，由卓、琼、噶、努、年等古格和觉拉五部为官统治，……”这也说明门域已在吐蕃管辖之下。此外，在《唐蕃会盟碑》中记载：“此福德不衰之雍钟王，英武雄长。因之，南若门巴、天竺，西若大食，北若突厥、拔悉密等，虽可争胜于疆场，但对圣神赞普之强盛威势和公正法令，则无不敬服，彼此欢忭而听命差遣。”但在这些记载中，都没有说明在哪位赞普手中，通过什么途径，使门域归属吐蕃的。不过，无论如何，它是在吐蕃时期发生的事，而且为时也较早，则是可以肯定的。因此，有的文章说《门岭大战》是藏门两族关系的反映，也是不为无因的，只是不知和哪位赞普挂勾为好。至于和其他

时代的历史人物就更难联系起来了。

《降魔》，本书中只说魔国在岭国的北方，还说魔国国王是龙魔，他以男女孩童为食，以人骨筑城等等。从各方面看都像一个虚构的神话性的人物和国家。而且魔国与岭国之间也没有发生什么大规模的战争行动，只不过是格萨尔王和鲁赞王二人的较量而已。所以，目前尚难找出蛛丝马迹确指为历史上何时、何地、何人的事迹。

有的文章说魔国就在拉萨北方的纳木湖（有译天池或腾格里湖的）一带；也有文章说《降魔之战》是吐蕃对突厥部（可能是车鼻）的战争。对此，尚需找出必要的依据，进一步加以探讨。

以上就《降魔》、《霍岭大战》、《姜岭大战》、《门岭大战》四部与所涉及的历史事件和人物、年代等作了粗略的考查和比较，从中可以看到，它们的情况是不一样的，也是比较复杂的。此外，还有很多次战争或战斗如《大食财国》、《松岭大战》（或称《松巴犏牛宗》）、《香雄珍珠宗》、《卡契玉宗》、《雪山水晶宗》、《朱古兵器宗》、《尼泊尔绵羊宗》、《木雅药宗》、《邓玛青稞宗》、《擦哇绒箭宗》、《白利羊宗》、《玛康绵羊宗》等等，举不胜举。这里不能一一详细引证和剖析，只按不同类型，择其有代表性的加以阐述。

从《大食财宗》到《朱古兵器宗》等说部中的“大食”（波斯）、“松巴”（苏毗）、“香雄”（羊同）、“卡契”（迦湿弥逻即今之克什米尔）、“雪山”（冈底斯山麓）、“朱古”（突厥）等邦国、部落或地区，都是在吐蕃时期和吐蕃王朝发生关系的。如松巴，古汉译称为苏毗。据《新唐书》载：“苏毗本西羌族，为吐蕃所并，号孙波，在诸部最大。东与多弥接，西距鹘莽硖，户三万。天宝中，王没陵赞欲举国内附，为吐蕃所杀，子

悉诺率首领奔陇右，节度使哥舒翰护送阙下，玄宗厚礼之。”这里说了两个问题：一、苏毗本是西羌族，为吐蕃吞并后号孙波；二、天宝年间，苏毗王欲投归唐廷，而为吐蕃所灭。关于苏毗，古藏文史料中有详细的记述。在《敦煌吐蕃历史文书》的传略部分，记载了吐蕃最初征服苏毗的全部过程。那是开始于达日年西晚年而完成于纳日松赞早期（约从6世纪末到7世纪初）的事。以后松赞干布年幼登位时，苏毗等部复叛，传略第六中记道：“赞普松赞干布时期，父族叛，母系反，聂香雄、佐松巴、娘尼塔布、工布、娘波等皆叛离。此后，娘·芒保杰尚囊，对松巴所有部属，不需用兵讨伐，而如种羊炫能，以三寸不烂之舌说服之，不失一户，仍如往昔全部收为属民”。后来，大臣噶尔哇受命编制军政区域时，还把松巴单独划为松巴如，与其他四如并列，成为吐蕃本土五大军政区域之一。到了赤祖德赞晚年，据上引《新唐书》载，苏毗又准备脱离吐蕃内附于唐，结果国王被杀，王子逃而奔唐，苏毗遂彻底灭亡。这段史实发生在天宝中期，应为公元748年前后，而《敦煌吐蕃历史文书》大事纪年中，恰恰从747—754年间残缺无记，无从查对。但据前所引史实可知，苏毗与吐蕃的关系，分合不定，多所反复。其中涉及纳日松赞、松赞干布以及赤德祖赞等三个赞普。

其他如吐蕃与香雄、朱古、阿豺（吐谷浑）等的关系，大都类同。

其次，从《木雅药宗》到《玛康绵羊宗》等部中的“木雅”（弭药）、“邓玛”（邓柯）、“擦哇绒”、“白利”、“玛康”等部族或地区，则有两种情况：一是在吐蕃时期，它们都曾被吐蕃征服，成为吐蕃的疆域。所以，可以说《格萨尔王传》的这些说部是反映了吐蕃时期的史实；二是当9世纪吐蕃王朝崩溃

后，境内各部族及地方势力又各据一方，互不统属。而上述诸部族或地区的地理位置大都在四川、西藏、青海交界一带，与所说邓柯林葱·格萨尔的疆域相邻。因此，当林葱·格萨尔政权强盛时，它们便都被林葱·格萨尔所征服而成为其属部。由之说《格萨尔王传》中的这类说部是反映的这些情况，也是有足够理由的。特别是在康区民间说唱艺人口中如此演述，那就更顺理成章了。

再次，尚有一种类型如《杀黑花虎》、《射大鹏鸟》、《东魔长角鹿》、《北魔独脚饿鬼》等，则类同《降魔》之部，似乎不大涉及历史人物和邦国等。

四、典型环境中典型人物的塑造

上面两节，我们顺着有关文章的路子，以地理位置和历史事件为导引，同时探索了有关的历史人物和他们活动的时代，考核了有关历史事件及其发生的时期与演变过程等。就人物、事件、时间和地点这四个方面来看，说《格萨尔王传》中的格萨尔王是唃厮啰的，从地理位置看，很难对得上口径；从历史事件及时间上看，也多有不符。说是林葱·格萨尔的，在地理位置上，基本相同；有些历史事件及其发生时代，也相符合；但是，与很多重大事件及其发生时代则无关系。说是松赞干布或赤松德赞的，在不少重大历史事件及其发生时代方面有密切关系；但是，中心地理方位不对；也有些事件和情况对不上口。如此等等，形成了牵涉人物众多、关联事件纷繁、邦国地域相交错、时间纵横近千年的复杂情况。此外，如果象很多文章所已经叙述过的那样，再加上对格萨尔王与历史人物之间生卒年月和活动时期的查对、姓名音义的勘核、生活经历的比

较、亲族成员的稽考、手下将领的比拟以及格萨尔王的神通变化、法力无边等神格化的因素等，那就更复杂了。在这么极其纷繁复杂的情况下，我们根本不可能把《格萨尔王传》中的格萨尔王仅仅与某一个历史人物联系在一起，更不要说等同起来了。

这种情况极其明确地告诉我们：如果把《格萨尔王传》当作一部历史人物演义作品，仅仅从历史事件的考证和历史人物的对比的途径来探求格萨尔王这一英雄形象所形成的根源，是不能解决根本问题的。

那么，问题又如何解决呢？看来，只能也必须求助于文学艺术创作本身的规律特点，即典型环境中典型人物的塑造这一命题了。

大家知道，一部优秀的文学作品，无论它是作家作品还是民间文学作品，其所以能留传广远，传之久长，不胫而走，受到普遍赞赏，产生巨大的影响，其主要原因之一，便是由于它塑造了典型环境中的典型人物。恩格斯在《致玛·哈克奈斯》的信中写道："除了细节的真实外，还要再现典型环境中的典型人物。"[①] 如何才能创作出艺术的典型呢？恩格斯在《致斐迪南·拉萨尔》的信中说：典型塑造的过程，就是对"有代表性的性格作出个性的卓越刻划。"[②] 这就是说文学艺术的典型形象，应该具有深刻的社会意义，并且既具有鲜明生动的个性，又体现着经过高度概括的共性。

用这样一条塑造艺术形象的原则来衡量《格萨尔王传》中的格萨尔王这一人物形象，便可看出，它是完全切合这一原则

---

① 见《马克思主义文艺论著选讲》第 270 页，人民大学版。

② 见《马克思主义文艺论著选讲》第 24 页，人民大学版。

要求的。从上面两节所考查的历史人物来说，无论是松赞干布、赤都松、赤松德赞还是唃厮啰，或者是林葱·格萨尔以及其他的有关人物，他们都是藏族历史发展中的英雄首领，大都具有雄才大略、英武威严、能征惯战的特点；都在不同的范围内，不同的程度上，对藏民族的形成、统一和发展作出过贡献。这就是他们之间的共同特性，藏族中有才华的民间艺人，经过深刻的观察、分析和高度的概括、综合，然后，把这种共同的特性集中起来，溶聚在史诗中的格萨尔王身上。因此，使广大读者感觉到在英雄格萨尔王身上有着历史人物松赞干布、赤都松、赤松德赞、唃厮啰、林葱·格萨尔等等历史上的英雄人物的影子，也就是在他们身上所存在的共同特征。这就是格萨尔王这一艺术形象所体现的共性。换言之，也就是史诗中的格萨尔王的艺术形象已经成为这一类人的代表，成为在藏族历史发展过程中，对民族的统一和强盛曾作出贡献的一整类英雄领袖人物的代表。

但是，这仅仅是问题的一面。另一方面，我们还看到，作为艺术形象的史诗中的格萨尔王，既不同于松赞干布、赤都松、赤松德赞，也不同于唃厮啰、林葱·格萨尔等这些真实的历史人物。其不同点，除表现在上面两节所分析阐述的经历事件、人物关系、时代变迁、姓名家族、立国地域等方面外，更重要的、更突出的是表现在对史诗中格萨尔王的性格气质、思想感情、言语行动、仪表装束以及天才、气魄、命运等等个性化的细节描写方面。这种描写，贯穿、体现在格萨尔王的一举一动、一言一笑之中，充满整部史诗的每个有关格萨尔王的情节和场面。考虑到篇幅有限，这里就不举例了。正是这种具体的、细致的个性化的描写，使他成为《格萨尔王传》中活生生的、有血有肉的格萨尔王，而不是历史人物的松赞干布、赤松

德赞、唃斯啰等等；使他成为“这一个”，而不是“那一个”或“任一个”。这种立足于现实生活中的人物特性上，但又不停留在摹写生活中的原型，或是把一些特征机械地加在一起；而是把个性与共性辩证地统一起来，把个别与一般有机地结合起来，使之比原型更丰富、更充实、更高大、更集中、更突出的创作手法，正是一部优秀作品塑造典型人物的必然过程和基本规律。鲁迅在《我怎样做起小说来》一文中，谈到他的创作体会时曾说：“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色”。鲁迅这段话，恰好是对史诗中格萨尔王这一艺术典型形象塑造过程的精辟的说明。史诗的创作者们(也就是有才华的说唱《格萨尔王》的民间艺人们)，正是摘取了藏族历史上的众多英雄领袖人物，诸如松赞干布、赤都松、赤松德赞、唃斯啰、林葱·格萨尔等人物身上的各自的一端如降生地点、岭国疆域、生平遭遇、战争事件、伟大功绩等，加以集中、揉合、改造并生发开去，以足以充分表达创作者的意思。所以，史诗中格萨尔王的英雄形象，常常被人们分别指认为各不相同的某个历史人物，其根本原因就在于此。弄清了这一点，就可以知道对这个问题众说纷纭、莫衷一是的症结之所在了。

大家知道，典型人物并不是孤零零地产生和存在的。因为任何典型人物都是社会的成员，是时代的产儿。他们的产生与形成，必然有一个与之相适应的典型环境。这种典型环境，就是典型人物所产生、活动并影响人物性格的形成，促使人物行动的周围客观环境。这种环境真实地反映了一个时代的社会矛

盾的特点、规律和趋向。同时，典型人物的思想和行动，又会反过来影响和改变这种客观环境。这样才能既表现出典型人物所产生、形成和发展的社会原因，又为人物提供了活动场所，给他以施展才能、显示本领的天地。这便是人们常说的：

“时势造英雄”、“英雄造时势”二者之间相辅相成的辩证关系。那么，藏族英雄史诗《格萨尔王传》中的典型环境又是怎样的呢？这从《格萨尔王传》的众多说部所描述的多次战争，可以清楚地看到，那是一个整个社会陷于分裂割据、各霸一方，不同部落邦国之间互相掠夺征战的时代；是一个生活动荡不安、百姓遭受涂炭的混乱局面；同时，也是一个经过战争逐步向军事联盟性的统一的历史发展过程。《格萨尔王传》的创作者们，把握了这样一个时代的本质特点，为了表现这样一个典型环境，便需要选取适当的素材。这些素材又从哪里来呢？于是，他们放眼于藏族的社会现实和历史发展，把其中凡是符合这一典型环境的本质特点的素材，诸如政治局面、历史事件、邦国交往、特别是战争行动等等，都摘取了来，加以综合、改造和发挥，编进史诗，便构成了完整的典型环境。或者要问，史诗的创作者们，都是摘取了哪些藏族社会历史的素材呢？

众所周知，在藏族社会历史的发展过程中，吐蕃初期和中期（约当公元六世纪、七世纪时期），祖国的整个青川藏高原正处于各部落、邦国等地方政权分散独立，互不相统的局面。当时，除了以后发展起来，成为藏民族主体的今西藏山南的雅隆部落外，尚有强大的苏毗（松巴）、羊同（香雄）、门、弭药、党项、白兰、突厥、回纥、吐谷浑等等部落的地方政权。以后，经过雅隆部落首领达布聂西、纳日松赞、松赞干布、赤都松、赤松德赞等有作为的、杰出的政治家、军事家们在历时

一、二百年的南征北战，锐意经营下，才逐步统一发展起来，形成了强盛的军事联盟性的奴隶制的吐蕃政权。

吐蕃政权经历了三百年，到9世纪末10世纪初吐蕃王朝崩溃以后，藏族地区又陷于分崩离析、群雄割据的状况。宋初，甘青交界湟水、洮河之间的唃厮啰地方政权和四川邓柯一带的林葱·格萨尔地方政权等，正是这字历史时代的产物。他们也都经过斗争和征战在一定范围内形成部落联盟性的政权组织。与邓同时，西藏本土也分裂为许多封建割据集团，如阿里地区的古格王朝和拉达克政权，山南桑耶寺一带的永丹子孙世系等。

在以上所举的藏族历史上两个战乱频仍、杀伐相继的政治局面和时代里，藏族广大劳动人民身受残酷压迫剥削，遭逢战火摧残破坏，生活在水深火热之中，挣扎在死亡线上。他们厌恶战乱，反对掠夺，盼望和平，期待统一，希求能过安宁幸福的生活。他们还盼望着有一个能为百姓利益着想，完成百姓统一和平愿望的领袖人物的出现。凡此种种，正是史诗创作者为

自己所要描绘的典型环境所极其需要，而又极合需要的素材。所以便顺手拈来，略加改造生发，揉合联缀，遂成妙手天成的《格萨尔王传》中的典型环境。或者反过来说，史诗的创作者们，正是深刻地感触到这类政治局面和历史时代的特殊情况和意义，因而通过深入细致地观察，加以高度的艺术综合的概括，又以具体手法表现出来，便自然成为《格萨尔王传》的典型环境。其实，这两种看似相反的过程，实际上是交错进行、互相补充、互相完善的过程。体现在《格萨尔王传》的创作上，则是经过数百年，通过若干代民间艺人的辛勤劳动来完成的。

这就是为什么在史诗《格萨尔王传》中，既可以找到吐蕃

时期的战争场景、动乱局面，又可以窥见吐蕃崩溃以后一个时期的邦国纷扰，黎民不宁等现象的合乎逻辑的、符合文学艺术创作规律的解释。

综合起来讲，文学艺术作品中的人物，都具有社会性，他们都生活在一定的时代的社会环境中。因此，典型，便应当是典型环境中的典型人物。二者是不可分裂的整体。正是在这个意义上，史诗的作者们在塑造格萨尔王这个光辉的艺术形象时，相应地描绘了他所生存和活动的社会环境。因为只有具备了这种战乱纷争的客观环境，才能产生和锻炼出格萨尔这样的英雄人物，并在其中显示出他不畏强暴，敢于斗争，所向披靡的英雄本色；发挥他叱咤风云，扫平群霸，统一天下的军事和政治才能；才能达到他拯民于水火，解民于倒悬，救苦救难的毕生目的。只有这样，也才能使史诗中的格萨尔王成为一个时代、一定思潮、一种愿望的代表者，成为具有深刻的、广泛的社会内容的典型。从这种典型环境中的典型人物身上，才能反映出一定时代的人心向背、历史潮流和国家民族的兴亡。

明白了这一点，我们就会比较深刻地领会到，为什么《格萨尔王传》这部英雄史诗在藏族社会中能够家传户诵、妇孺皆知、历百千年而不衰；才会比较深刻地体验到，格萨尔王这个英雄形象，为什么如此强烈地激荡着池族广大人民的心弦，紧密地勾联着他们的肺腑，受到他们的赞颂、崇敬而永记心怀。从而使我们突出地感觉和认识到格萨尔王艺术形象的伟大典型意义。

归根到底，是《格萨尔王传》塑造了一个伟大的典型环境中的典型人物。在这一艺术创作过程中，天才的创作者们摘取了藏族历史发展道路的某些历史人物和事件的花朵，作为艺术创作素材，编织成《格萨尔王传》的典型环境中的典型人物这

一完整的、有机的美丽花环，使《格萨尔王传》在国内外文坛上，遮文学发展史上放射出璀璨的异彩；表现出创作者们探索生活的奥秘和规律，揭示社会深处的矛盾和真理，发现历史脚步的必然趋势和方向的高超的惊人才华。这是值得我们称道和借鉴的。

今天，我们阅读和研究《格萨尔王传》的时候，来考察作者在创作过程中所涉及的历史人物的生平，探索某些历史事件的详情，以帮助我们更好地分析、研究和更深入地理解《格萨尔王传》这部伟大英雄史诗所表现的时代潮流、民族素质、阶级关系、民众思想等的丰富内容和深刻意义，帮助我们认识格萨尔王这一艺术形象产生的社会基础、思想倾向、发展动力、成长过程、性格特征、所走道路等，无疑都是必要的，也是有益的。但是，如果根据对这些创作素材的考察结果，去强求指定艺术典型的格萨尔王就是历史上某一人物的写照和演义；格萨尔王所处社会环境就是某一邦国的再现和翻版，那就未免有牵强附会、以偏概全之嫌，而且，从根本上说，违犯了文学艺术创作的基本特点和规律，因而更难以得出令人信服的、合乎实际的、正确的结论。

大家知道，《格萨尔王传》是一部以民间艺人口头说唱为主要流传形式的文学作品，它有着极大的变易性。它最初先有了几部，后来，经过历代民间艺人的不断补充和增添，便像滚雪球一样，越来越多，发展到目前的情况。因此，很可能史诗的最初几部，是采用了以某个历史人物为模特儿，又在其上添枝加叶，加以扩大、充实等典型化手法，塑造完成典型人物形象的。但是，到后来，众多有才华的民间艺人，沿着史诗的基本思想和脉络，不断地往上添加新的素材，以至于淹没了原来的东西，喧宾夺主，形成了目前这种涉及众多历史人物和事件

的《格萨尔王传》的现状。本文就是针对目前的这种现状，来探讨格萨尔王艺术形象的形成问题的。

五、没有结束的结束语

上面我们阐述了藏族英雄史诗《格萨尔王传》中格萨尔王艺术形象的塑造过程及其典型意义。但是，必须说明，这仅仅是就目前所阅读到和了解到的材料而作的初步粗浅的分析。众所周知，《格萨尔王传》是一部结构宏伟、卷帙浩繁的文学巨著。就国内外目前已经公开出版的说部来算，已有数十部之多。其中有不少是我们尚没有阅读过的。更重要的是，目前出版的《格萨尔王传》的各种说部，一般都是根据在社会上流传的手抄本或个别木刻本校订而来的。而我们知道，《格萨尔王传》的主要流传形式和渠道是众多的生活在藏族群众中的说唱《格萨尔王传》的民间艺人。这从各藏族地区直到现在还发现许多有才华的说唱《格萨尔王传》的民间艺人的事实，可以得到充分的证明。但是，值得惋惜的是，很多民间艺人说唱的《格萨尔王传》才正在录制、整理过程中。到目前为止，还未能见到一全套由民间艺人直接演唱的完整的《格萨尔王传》发行问世。因此，也就没有一套在口头说唱和书面材料的共同基础上综合整理出来的、在思想内容上贯通一致、艺术风格上完整统一、故事情节上衔接契合的《格萨尔王传》。此外，目前绝大多数依据手抄本整理出版的《格萨尔王传》的各种说部，也都来源不一，流传各异，互有参差。它们的源头虽然脱不开各地民间艺人之口，但是，中间经过某些僧徒文人的记录和加工，又不知有何种窜改与多少增删！所有这些情况，一方面固然说明《格萨尔王传》的丰富多采、广大浩繁；但是，另一方

面，也在极大程度上对研究工作的更好开展和深入，增加了困难。本文就是在这种现实情况下写出来的。再加笔者缺乏历史与地理知识，所见有限，不足与谬误在所难免。因此希望在大家的帮助下，在大批新材料，特别是根据口头记录的《格萨尔王传》出版后，能够补充和改正本文的不足与谬误。

《格萨尔王传》的诗歌格律

《格萨尔王传》是藏族的一部伟大英雄史诗。它的产生，不但有深厚的社会基础，而且具有神话、传说、故事、诗歌、历史著述等丰实的文学艺术根底。它采用了藏族人民喜闻乐见的传统表现形式的说唱体，其中吟唱部分的诗歌格律，也是在藏族古代诗歌格律的沃土中孳生繁衍起来的。从目前所见到的材料看，《格萨尔王传》中的诗歌格律大致有下列数种。

一、多段体，或叫多段回环体。过去我们曾经借用藏族传统上对部分诗歌的称谓，叫作“鲁体”。这种格律的诗歌，每首有数段，每段有数句，每句一般有七或八个音节，不讲究押韵，但有字、词的重叠格式。

(一)、多段体的诗歌，每首从两段到数段不等，下面举例说明：

1. 三段体

(1) གངས་མཐོན་པོ་ མི་བཞུགས་ ཞབས་ ཟེར་ ན།
雪山 高 不留住（敬）走（敬）说 如果
སེང་ དཀར་པོ་ སྡོད་ཡུལ་ གང་ ལ་ བྱེད
狮子 白 住处 哪儿（在） 作
མཚོ་ ཆེན་པོ་ མི་བཞུགས་ ཞབས་ ཟེར་ ན།
海洋 大 不留住（敬） 走（敬） 说 如果

ཉ་　གསེར་མིག་　སྡོད་ཡུལ་　གང་　ལ་　བྱེད།།
鱼儿　金眼　住处　哪儿　（在）　作

སྤང་　རི་བོ་　མི་བཞུགས་　ཐེགས་　ཟེར་　ན།
草坪　山　不留住（敬）　走（敬）　说　如果

ཤ་　ཡུ་མོའི་　སྡོད་ཡུལ་　གང་　ལ་　བྱེད།། ①
鹿　牝　住处　哪儿　（在）　作

汉译文：

高　雪山　不留　说要走，
白　雄狮　哪儿　作住处？

大　海洋　不留　说要走，
金　眼鱼　哪儿　作住处？

草　山坡　不留　说要走，
母　花鹿　哪儿　作住处？

为了表现出原诗歌的格律，汉译文采取了直译（以下同）。这首诗歌，一共有三段，每段两句，每句八个音节，其音节停顿是一、二、二、三，即× ×× ×× ×××。后面三个音节，根据用词不同，又可分为二、一或一、二，即×× ×或× ××。三段中，相对应的句子之间，即各段的第一句之间、各段的第二句之间，在用字、组词、句式和节奏停顿等方面都是互相对应的。在意思上也是围绕着同一主题思想的反复回环。所以又可以称为多段回环体。

① 引自藏文《降魔》第44页，甘肃人民出版社版。

2. 四段体

(2) སྟག་ དམར་ཡག་ ཟེར་བའི་ གཡེར་པོ་ཆེ།

虎 红斑纹 叫作的 爱修饰者

ངོམ་ བསམ་ན་ ཙན་དན་ ནགས་ལ་ འགྲིམ།

显示 想（若） 檀香树 林（在） 漫游

འཛུམ་ མ་ངོམ་ དམར་ཡག་ ཅི་ ལ་ ཕན།།

笑 未满足 红斑纹 何（于） 益

འབྲོང་ བྲེ་སེར་ ཟེར་བའི་ གཡེར་པོ་ཆེ།

野牛 黝褐色 叫作的 爱修饰者

རྩེ་ བསམ་ན་ རོག་པོ་ ཟྲ་ལ་ འགྲིམ།

玩 想（若） 青黑色 岩山（在） 漫游

རྭ་ མ་ངོམ་ འབྲིང་ཆུང་ ཅི་ལ་ ཕན།།

角 未满足 小野牛 何（于） 益

རྐྱང་ ཁ་དཀར་ ཟེར་བའི་ གཡེར་པོ་ཆེ།

野马 嘴白 叫作的 爱修饰者

རྒྱུགས་ བསམ་ན་ ནག་གཞུང་ གྲུ་གུར་ སྒྲིལ།

奔跑 想（若） 草原 线团 绕

བང་ མ་ཕོད་ ཁ་དཀར་ ཅི་ལ་ ཕན།།

奔 不敢 嘴白 何（于） 益

ཧོར་ ཨ་ཆེན་ ཐང་རྩེ་ གཡེར་པོ་ཆེ

霍尔 阿钦 唐泽 爱修饰者

རྒོད་ བསམ་ན་ གླིང་ལ་ ཆས་ནས་ འོང་།

猛勇 想（若） 岭国（到） 走 来

རྩལ་ མ་ངོམ་ གཡུ་འབྲུག་ ཅི་ལ་ ཕན།། ①

武艺 未满足 玉龙 何（于） 益

汉译文：

① 引自藏文《霍岭大战》上部第196页，青海民族出版社版。

猛　虎王　斑斓　爱华美
欲　显摆　漫游　在檀林，
显　不成　斑纹　有何益!?

野　牦牛　年幼　爱华美，
欲　舞角　登上　黑岩山，
舞　不成　年幼　有何益!?

野　驴子　白唇　爱华美，
欲　奔驰　徜徉　草原上，
奔　不成　白唇　有何益!?

霍　英雄　唐泽　爱华美，
欲　比勇　来到　岭战场，
比　不成　玉龙　有何益!?

诗歌中的“唐泽”和“玉龙”是对霍尔国的同一个将领的不同称呼。这首诗歌分为四段，每段三句，每句八个音节。各段相对应的句子之间，即各段的第一句之间、各段的第二句之间、各段的第三句之间，在用字、组词、造句、音节停顿等方面都有着很工整的对应关系或复沓现象。在意思上，也是围绕一个主题回环咏叹。此外，还可以明显地看出，前数段是比喻性的歌段，最后一段才是这首歌的本意。这种喻实结合的格局，在多段回环体中极为普遍。

还有更多段的，这里不一一列举了。

（二）多段体的诗歌，每段从两句到多句不等。但如在一首诗中，第一段为若干句，则同首诗中的其余各段，一般也都

为若干句。如上节所举两首诗歌，第（1）首是每段二句。第（2）首是每段三句。还有每段四句的，如：

（3）དཀར་པོའི་ ཕྱོགས་ཀྱི་ དཔའ་རྩལ་ དེ།
白色的 方面的 英雄 那
དགྲ་ལྷའི་ དུང་མཁར་ ནང་ནས་ རྒྱལ།
战神的 螺城 内（从） 胜利
ནག་པོའི་ ཕྱོགས་ཀྱི་ བདུད་རིགས་ དེ།
黑色的 方面的 魔类 那
ངམ་ཡུལ་ ས་མཁར་ ནང་དུ་ ཕམ།།
昂地 土城堡 内（在） 失败
མཁའ་ལྡིང་ བྱ་ཁྱུང་ དམར་པོ་ དེ།
翔天 鹏鸟 红色 那
རི་རབ་ ལྷུན་པོ་ རྩེ་ན་ རྒྱལ།
山 须弥 顶（在） 胜利
གཉིས་སྐྱེས་ གདུག་པའི་ སྦྲུལ་ནག་ དེ།
二生 毒的 黑蛇 那
ས་ནག་ མཆིན་པའི་ གཏིང་ན་ ཕམ།།
黑土 肝的 底（在） 失败
རྩལ་ལྡན་ སེང་གེ་ གཡུ་རལ་ ཅན།
有本领 狮子 玉鬃 有者
གངས་རི་ དཀར་པོའི་ རྩེ་ན་ རྒྱལ།
雪山 白色的 顶（在） 胜利
གཤོག་སྒྲོ་ ཟད་པའི་ ལྟས་ངན་ གོ།
羽翼 耗尽的 恶兆 猫头鹰
ཁོག་རུལ་ ཤིང་གི་ ཁོང་ན་ ཕམ།།
烂腔 树的 内腔（在） 失败
རྒྱ་སྟག་ འཛུམ་ཁྲའི་ རི་མོ་ ཅན།
老虎 笑纹的 花纹 有者

ཙན་དན་ ནགས་ཀྱི་ དཀྱིལ་ན་ རྒྱལ།
檀香树 林的 中央（在） 胜利

ཁབ་ལྟར་ སྤུ་གཟེར་ སྐང་ཆུང་ དེ།
针似 毛竖立 刺猬 那

ཆུ་ནག འཁྱགས་པའི་ འགྲམ་ན་ ཕམ།།
黑水 冰的 边（在） 失败

རྫུ་འཕྲུལ་ བུ་རྒོད་ སེང་ཆེན་ ང་།
神变 勇男儿 雄狮 我

མགོ་ནག མི་ཡི་ ཡུལ་ན་ རྒྱལ།
黑头 人的 地方（在） 胜利

བདུད་བློན་ ཁྱི་ནག་ སྲོག་རྩ་ དེ།
魔臣 黑狗 命根 那

མ་གཙང་ འདམ་ཀྱི་ ཁྲོད་ན་ གཅོད། ①
不洁 泥的 中间（在） 断送

汉译文：

善良 勇敢 大英雄，
战神的 螺城 中得胜；
邪恶 凶狠 众妖魔，
昂地 土城 中失败。

翔空 大鹏 红鸟王，
须弥 山顶 得胜利；
二生 爬行 黑毒蛇，
黑色 土坑 中失败。

威猛 雄狮 抖玉鬃，

---

① 引自藏文《降魔》第153页，甘肃人民出版社版。

白雪　山上　得胜利；
翅翎　脱尽　猫头鹰，
烂树　洞中　遭失败。

花纹　斑斓　猛老虎，
檀树　林中　得胜利；
毛硬　如针　小刺猬，
黑色　水旁　遭失败。

神变　英勇　雄狮王，
黑头　人间　得胜利；
牧羊　魔臣　黑狗命，
不洁　泥坑　中断送。

诗歌中的“二生”一词是蛇的藻饰词（即异名），因蛇先卵生，又从卵中孵出，故称。也译“重生”。也是鸟类和牙齿的异名。

这是一首五段的诗歌，各段都是四句。句数都是相等的。

但是，也有一首诗歌中各段中的句子数目不相等的情况，如：

（4）རྒྱ་གར་　མེ་ཏོག　ཨུ་དུམ་　དང་།
印度　花　昙花　和
བལ་པོའི་　ཡུལ་གྱི་　གུར་གུམ་　གཉིས།
尼泊尔的　地方的　藏红花　二者
ཤང་ཤང་　ཡུལ་གྱི་　ཨུ་པད་　གསུམ།
香乡（锡金）　地方的　睡莲　三者
སྐྱེ་ས་　འཁྲུངས་ཡུལ་　མི་　གཅིག་　ཀྱང་།
生处　生地（敬）　不　一　虽然

འཛོམས་ས་ ལྷ་ཁང་ མཆོད་ཁྲིའི་ ཐོག
汇合处 佛堂 供桌 上

ལྷ་རྗེ་བོ་ བྱིན་རླབས་ ཆེ་ཤོར་ རེད།
佛觉卧 赐福 大 是

དེ་གསུམ་ འཛོམས་པའི་ རྟེན་འབྲེལ་ ཡོད༎
那三者 汇合的 因缘 有

དཀར་པོ་ དངུལ་དང་ སྨུག་ཆུང་ དྲེལ།
白色 银子（和） 紫小 骡

རྒྱ་ཇ་ མེ་ཏོག་ གཡུང་འཛིན་ གསུམ།
汉茶 花 吉祥 三者

སྡོད་ཡུལ་ ཕྱོགས་རིས་ མི་གཅིག་ ཀྱི།
住处 方域 不一 虽然

འཛོམས་ས་ ཐིག་ར་ ཁྲ་མོའི་ ནང་།
汇合处 市场 花的 里

ཚོང་དཔོན་ ལས་དབང་ ཆེ་ཤོར་ རེད།
商人 运气 大 是

རྒྱ་ཇ་ སྔངས་པའི་ རྟེན་འབྲེལ་ ཡོད།
汉茶 奉的 因缘 有

གཡལ་ཆུ་ གངས་ཆུ་ རྫ་ཆུ་ གསུམ།
岩山水 雪山水 石山水 三者

འབབ་ས་ ལུང་པ་ མི་གཅིག་ ཀྱི།
落处 地方 不一 虽然

ཐིམ་ས་ རྒྱ་མཚོ་ སྔོན་མོ་ རེད།
流注处 海 蓝色 是

ཀླུ་རྒྱལ་ ལོངས་སྤྱོད་ ཆེ་ཤོར་ རེད།
龙王 财富 大 是

རང་དགར་ འཁོར་བའི་ རྟེན་འབྲེལ་ ཡོད༎
自由 回旋的 因缘 有

གཡུ་ལྷ་ ཤན་པ་ དཔའ་མོ་ གསུམ།
玉拉 辛巴 巴莫 三者

འདུག་ས་　ཡུལ་ཕྱོགས་　མི་གཅིག་　སྲི
住处　地方　不一　虽然

འཛོམ་ས་　ཁྲ་མོ་　གླིང་ལ་　རེད།
汇合处　花　岭国　是

སེང་ཆེན་　དབུ་འཕང་　མཐོ་ཤོར་　རེད།
雄狮　威望　高　是

དེ་གསུམ་　འཛོམ་པའི་　རྟེན་འབྲེལ་　ཡོད༎ ①
那三者　汇合的　因缘　有

汉译文：

印度　生长的　优昙花，
尼泊尔　地方的　藏红花，
还有　锡金的　睡莲花，
三者　生处　虽不同，
却都　汇合在　佛堂供桌上，
只因　佛祖　赐福大，
三者　才有缘　汇一处；
白色　银子　和紫骡，
还有　汉地　吉祥的花茶，
三者　产地　虽不同，
却都　汇集在　繁华市场上，
只因　商人　福气大，
所以　有缘　饮汉茶；

山水　雪水　和涧水，
三者　源头　虽不同，

① 引自藏文《门岭大战》第202页，四川民族出版社版。

却都　流入　蓝色大海中，
只因　龙王　财富广，
所以　奔流　任自由；

玉拉　辛巴　和巴莫，
三人　住处　虽不同，
却都　相聚在　花岭国，
只因　雄狮王　威望高，
三者　才有缘　聚一堂。

这首歌共有四段，各段的句数依次是七、六、五、五。虽然各段句数不尽相同，但所表达的意思是相对应的。除了各段的后面四句，分别在遣词、造句、内容方面互相对应外；就是第一段的前三句、第二段的前二句、第三、四两段的前一句，虽然彼此的句数不相等，但是在内容上还是相对应的。可以说：于不整齐中见一致。

还有更多句一段的，不一一列举了。

（三）多段体的诗歌，每句歌词有七音节的、八音节的，也有七、八音节相间杂的。七音节句的诗歌如前举第（3）首；八音节句的诗歌如前举第（1）、（2）两首；七、八音节间杂的诗歌如：

（5）ལྷ་　སྡེ་བརྒྱད་　རང་ས་　འདུག་པ་ལ།
神　八部　自己的地方　住
ནུས་མེད་　སྔགས་པས་　འགྲན་སྟང་བྱེད།།
无法力　咒师　想较量
མཐའ་　རྒྱ་མཚོ་　ཆུ་སྲིན་　སྟོབས་ཆེན་ལ།
边　海洋　鳄鱼　力大

ལྦོང་མོ་ སྦལ་པས་ འགྲན་འདོད་བྱེད།།
蝌蚪 青蛙 想较量

སྟོབས་ ངར་སྣོད་ གླིང་གི་ འབུམ་དམག་ལ།
力 凶猛 岭国的 千军万马

སྙར་མ་ སུམ་པས་ དཔུང་འགྲན་བྱེད།། ①
懦夫 松巴 想较量

汉译文：

神 八部 安住 在本处，
　无力 咒师 想较量；
大 海洋 鳄鱼 力量大，
　蝌蚪 青蛙 想较量；
极 威猛 岭国 十万军，
　懦夫 松巴 想较量。

这首诗歌有三段，每段二句。各段的第一句都是八个音节，各段的第二句都是七个音节。是七、八音节均匀相间杂的句子。虽然音节不相等，但也是相对应并有规则可循的。

七、八音节相间杂的诗歌，也有随意性较大，无规则可循的，如：

(6) ལྷོ་ གཡུ་འབྲུག་ སྔོན་མོའི་ སྐད་ཡ་ དེ།
南方 玉龙 蓝色的 吼叫 那

སྦྲང་ཆུང་ ཨུར་བས་ འོང་ས་ མེད།།
小蜜蜂 嗡嗡 来处 没有

ཤར་ སེང་གེ་ དཀར་མོའི་ འགྱིང་ཡ་ དེ།
东方 狮子 白色的 发威 那

ཁྱི་ནག་ རྐང་ཚུགས་ འོང་ས་ མེད།།
黑狗 立脚 来处 没有

① 引自藏文《松岭之战》第65页，北京民族出版社版。

རྒྱ་སྟག་ དམར་པོའི་ མཆེ་འོག་ ནས།
老虎 红色的 齿下 从

ཐོ་རྟ་ གཟུགས་བཞི་ ཐར་ས་ མེད།།
两岁马驹 四肢 逃脱处 没有

ཡ་ཐང་ སྤྱང་ཀིའི་ རྒྱུག་ལམ་ ནས།
平坝 狼的 跑的路 从

གཡང་དཀར་ ལུ་གུ་ མི་ཐར་ བསམ།།
吉祥（羊） 羊羔 逃不脱 想

དཔའ་ཐུལ་ སྟག་མོའི་ ཁ་རྩ། ནས།
英雄 达莫 跟前 从

ལྷོ་ སྤྲང་ཕྲུག་ གཏང་མ་ མི་འོང་ བསམ།། ①
南方 小乞丐 放脱的 不行 想

汉译文：

南方的　蓝色　玉龙吼，
　　没有　小蜂　嗡鸣处；
东　方的　白狮　发威风，
　　没有　黑狗　立足处；
　　斑斓　猛虎　利齿下，
　　四蹄　小驹　没逃处；
　　平坝　恶狼　行路中，
　　吉祥　羊羔　逃不掉；
　　英雄　达莫　的跟前，
南方的　小乞丐　不放脱。

这是一首五段的诗歌。每段两句，各句的音节数依次是八、七、八、七、七、七、七、七、七、八。是七、八音节相间

① 引自藏文《门岭大战》第443页，四川民族出版社版。

杂，但不似上举第（5）首七、八音节互相有规则的交错间杂，而是无定规可循的。

史诗《格萨尔王传》中的诗歌，绝大多数都是七音节、八音节句，或者七、八音节间杂句。

（四）多段体的诗歌不像汉族诗歌那样讲求押韵，但是，有很丰富多采的字、词、句的重叠格律，下面略举数种加以说明：

1．句首、句中隔句交叉重叠式

(7) ཧ་ ཅང་ ཤེས་རབ་ ཆེ་མཁན་པོ།

十分 智慧 大者

བྱ་བ་ མང་ན་ རང་ཉིད་ འཕུང་།།

事务 多（若） 自己 毁

ཧ་ ཅང་ རྒྱལ་པོ་ གྲགས་ ཆེན་པོ།

十分 国王 名声 大者

ངན་རྒྱུ་ མང་ན་ རྒྱལ་སྲིད་ ཉམས།།

想的 多（若） 国政 衰败

ཧ་ཅང་ ལོངས་སྤྱོད་ སྒྲུབ་མཁན་པོ།

十分 财富 追求者

གསོག་མ་ ཤེས་ན་ རང་གི་གཤེད།

集攒不 会（若） 自己的凶手

ཧ་ ཅང་ ཟས་ལ་ དད་ཆེ་བས།

十分 吃食（对） 追求大

ཟ་མ་ ཤེས་ན་ དུག་དུ་ འགྱུར།།

吃不 会（若） 毒 变①

汉译文：

即使十分智慧的贤者，
务事太多也自毁；
即使十分显赫的国王，
好大喜功国政衰；
十分贪求财富者，
不会集攒自身危；
如果十分贪吃食，
不知节制会中毒。

限于原文意思，译文未能将重叠格律表现出来。

这首诗歌共有四段，每段两句。从诗句下面所打的“○”符号，可以看出各段的第一句的头两个音节都是 ཧ་ཅང་ “十分”，是互相重叠的；从下面标有“△”符号，可以看出各段的第二句的句腰处即第四个音节都是 ན “如果”，是互相重叠的。形成隔句句首二字和隔句句腰一字交错重叠的格律。这种隔一句互相交叉重叠的格律是和两句段的诗歌结合使用的。

2．句尾交叉重叠式

(8) མཐོ་ ནམ་མཁའ་ སྔོན་མོའི་ དཀྱིལ་འཁོར་ ལ།

高 天空 蓝色的 坛城 （在）

སྤྲིན་ ར་མ་ཏུ་དགུ་ མཚར་ བསམ་ ཡང་།

云 层层积聚 显奇 想 虽然

① 引自藏文《降魔》第127页，甘肃人民出版社版。

མཁའ་ འཇའ་ཆེན་ སྣ་ལྔ་ འཁྲིགས་ པའི་ དུས།

天空 大虹 五彩 展布 的 时候

སྤྲིན་ སྔོན་མོས་ འཇའ་ལ་ འགྲན་སུ་ མེད།།

云 蓝色 虹 较量 没有

སྟེང་ བར་སྣང་ ཡངས་པའི་ མཁའ་ལམ་ ལ།

上面 空中 宽广的 天空 （在）

འདབ་ བྱ་རྒོད་ ནམ་འཕང་ གཅོད་ བསམ་ ཡང་།

羽 岩雕 凌空 飞 想 虽然

བྱ་ ཁྱུང་ཆེན་ གཤོག་རྩལ་ གཅོད་པའི་ དུས།

鸟 大鹏 展翅 飞翔的 时候

འདབ་ བྱ་རྒོད་ ཁྱུང་ལ་ དོ་སུ་ མེད།།

羽 岩雕 鹏 匹敌 没有

དམའ་ གཞུང་དབུས་ ས་གཞི་ ངོས་ཡངས་ ལ།

低 中央 大地 宽广 ○

ཚེར་ ཝ་སླག་ སྤུ་རིས་ མཛེས་བསམ་ ཡང་།

刺 狐裘 毛色 美想 虽然

ནགས་ རྒྱ་སྟག་ འཛུམ་དྲུག་ རྒྱས་པའི་ དུས།

森林 老虎 花纹（六笑纹） 丰满的 时候

ཝ་ སྤུ་རིས་ སྟག་གྲ་ར་ བསྡུན་སུ་ མེད།།

狐狸 毛色 虎毛梢 对手 没有[①]

汉译文：

在 高高 蓝色 天空里，

云 层层 聚集 欲显奇，

① 引自藏文《松岭之战》第20页，北京民族出版社版。

当　天空　彩虹　开展时，
蓝　色云　哪能　比彩虹；

在　高高　宽广　虚空里，
老　岩雕　展翅　欲凌空，
当　大鹏　搏击　飞翔时，
老　岩雕　哪能　比大鹏；
在　低处　辽广　大地中，
狐　皮裘　毛色　欲显美，
当　老虎　花纹　丰茂时，
狐　毛色　哪能　和虎比。

这是一首三段体，每段四句的诗歌。各段第一句的最后一个音节都是“ལ”（下标“○”符号者）；各段第二句的最后两个音节都是“བསམ་ཡང”（下标“△”符号者）；各段第三句的最后两个音节都是“པའི་དུས”（下标“●”符号者）；各段第四句的最后两个音节都是“ས་མེད　”（下标“▲”符号者）。形成这四组字、词隔三个句子相互交叉重叠的格律。这种四字、词隔三句交叉重叠的格律，都是和四句段的诗歌结合使用的。

(9) སྐྱེ་ས་ཕོ་ལ་　དགྲ་རེས་　ཡོད།
男子　敌手轮流　有
དགྲ་རེས་　བསད་རེས་　གཉིས་ཀ་　ཡོད།
敌轮流　杀轮流　二者　有
ཟ་མ་མོ་ལ་　ཟ་རེས་　ཡོད།
妇女　吃轮流　有
ཟས་　ཟ་རེས་　སྦྱིན་རེས་　གཉིས་ཀ་　ཡོད།
食品　吃轮流　给轮流　二者　有

བླ་མ་ ཆོས་ལ་ གནང་རེས་ ཡོད།
喇嘛 佛法 给（敬）轮流 有

ཞུ་རེས་ གནང་རེས་ གཉིས་ཀ་ ཡོད།
请求轮流 给（敬）轮流 二者 有

汉译文：

男儿 英雄 互为敌，
互为 敌人 互杀戮；

妇女 之间 互吃喝，
互吃 同时 也互赠；
喇嘛 佛法 互相教，
互教 同时 也互学。

这是一首三段体、每段两句的歌。有下面几个层次的重叠格律：

第一层次：每段第一句的第四个音节都是“ལ”，形成隔句重叠式；

第二层次：第一段第一句的倒数第二、三个音节“དགྲ་རེས”和第二句开头两个音节“དགྲ་རེས”，相重叠，第二段第一句的倒数第二、三个音节和第二句开头的第二、三个音节都是“ཟ་རེས”，相重叠，第三段第一句的倒数第二、三个音节和第二句的第三、四个音节都是“གནང་རེས”，相重叠。呈现各段两句之间，大体上的句尾和句首相重叠的格律，相当于汉族诗歌的“顶针格”；

第三层次：各段第一句的最后两个音节都是“རེས་ཡོད”，形成隔句重叠；

第四层次：第一段的第二句中有“དགྲ་རེས་བསད་རེས”、第二段的第二句中有“ཟ་རེས་སྦྱིན་རེས”、第三段的第二句中有“ཞུ་རེས

གནང་རེས”等组词形式，构成以“རེས”字为中心，加不同动词的四字格而互相重叠；

第五层次：各段第二句的最后三个音节都是“གཉིས་ག་ཡོད”，隔句重叠；

第六层次：全诗每句的最后一个音节都是“ཡོད”，连续重叠。

这种格律虽不多见，但并非绝无仅有。

4．本句连字重叠

(10) དྲིན་　ཕ་མས་　གཅེས་སྲུག་　བྱས་བྱས་ནས།

恩　父母　受子　作作

སྡང་　དགྲ་བོ་　མཐོང་ན་　སྙིང་ནག་　འདར།།

忿怒　敌人　看见（若）　黑心　抖

འོ་ཞོ་　མར་དཀར་　ཟོས་ཟོས་　ནས།

奶酪　酥油白色　吃吃

འབུམ་དམག་　མཐོང་ན་　ཞ་ཡུ་　འདར།།

千军万马　看见（若）　腿肚　抖

གཡུ་ཆུང་　བྱི་རུ་　བཏགས་བཏགས་ནས།

松耳石小　珊瑚　挂挂

ཁྲབ་རྨོག་　གྱོན་ན་　རྔུལ་ནག་　འབབ།།

铠盔　穿（若）　汗水　流[①]

汉译文：

受　惯了　父母　的爱抚，

看见　凶猛　敌人　心发抖，

① 引自藏文《霍岭大战’上部第318页，青海民族出版社版。

享　惯了　奶酪　和酥油，
看见　千军　万马　腿发抖；

戴　惯了　珊瑚　玉饰品，
戴上　头盔　铠甲　大汗流。

这首诗歌共三段，每段两句。除各段第一句的最后一个音节都是“ནས”、各段第二句的中间都是“ན”，二者隔句交叉重叠，与前举各例相似外，还在第一段第一句的倒数第二、三音节连用两个“བྱས”，即“བྱས་བྱས”；第二段第一句的倒数第二、三音节连用两个“ཟས”，即“ཟས་ཟས”；第三段第一句的倒数第二、三音节连用两个“བཏགས”即“བཏགས་བཏགས”，这也是史诗的诗歌里的一种重叠格式。它不同于前面所举各例只在相对应的、不同的句子中，出现字、词的重叠，而是在同一句子中（即本句中）出现的同一音节的相连重叠。同时，这首诗中的相连重叠的字虽然不一样，但是它们都是动词，都是过去式，都表示一个动作在过去一贯进行的语法意义。所以，它们也形成同一构词手法的重叠。在藏族修辞学著述中，称之谓“不间断重叠”或“连字重叠”。

5. 全句重叠式

(11) ཆུང་མ་　འབྲུག་མོ་　སྙིས་ལེན་　མཛོད།
妻子　珠牡　交接　做（敬）
ཕྱི་　ཁ་དོག་　སྣ་མང་　གོས་མཛོད་　ཡོད།
外　颜色　多种　衣库　有
ནང་　འདོད་འབྱུང་　ནོར་བུའི་　ལྕགས་ཀྱུ་　ཡོད།
内　如意　宝贝的　铁钩　有
ངས་　བཅོལ་དུས་　ཁ་ཚང་　ཆ་ཚང་　སྤྲོད།
我　委托时　完整　全部　给

ཚུར་　ལེན་དུས་　སྤྲོད་རྒྱུ་　ཡོད་ནི་　གྱིས།
往回　收时　给的　有　作

ཇ་མ་　བཅུ་གསུམ་　སྐྱིས་ལེན་　མཛོད།
妃子（烧茶妇）　十三　交接　做（敬）

ཕྱི་　མུ་ཏིག་　གཡུ་བྱུར་　སྒྲོམ་གྱི་　མཛོད།
外　珍珠　松耳石玛瑙　箱的　库

ནང་　རྒྱ་ཇ་　གྲུ་བཞིར་　བརྩིགས་པའི་　མཛོད།
内　汉茶　四方　墙的　库

ངས་　བཅོལ་དུས་　ཁ་ཚང་　ཆ་ཚང་　ཡིན།
我　委托时　完整　全部　是

ཕྱིར་　ལེན་དུས་　སྤྲོད་རྒྱུ་　ཡོད་ནི་　གྱིས།།
往回　收时　给的　有　作

མཁར་　མཐོན་པོ་　སེང་འབྲུག་　སྟག་རྩེ་　བཅས།
城堡　高　僧珠　达孜　等

གླིང་　དཀར་པོའི་　ལྷ་མཁར་　དྲུག་པོ་རྣམས།
岭　白色的　神堡　六者

ཕྱི་　ཕྲེང་རྡོག་ཙམ་ཞིག་　འཐོར་བ་　མེད།
外　念珠粒　散　没有

ནང་　སྒོར་ཤུན་ཙམ་ཞིག་　ལྷུང་བ་　མེད།
内　蛋壳　跌　没有

ངས་　བཅོས་དུས　ཡ་འགྲིག་　ཆ་ཚང་　ཡིན།
我　委托时　整齐　全部　是

ཚུར་　ལེན་དུས་　སྤྲོད་རྒྱུ་　ཡོད་ནི་　གྱིས།།
往回　收时　给的　有　作①

汉译文：

妻子　珠牡　请点收，
我　外有　各色　绸衣库，

---

① 引自藏文《降魔》第33页，甘肃人民出版社版。

我　内有　如意　宝铁钩，
我　交时　全部　完整交，
收　回时　也要　如数收；

　　十三　妃子　请点收，
我　外有　珠玉　玛瑙库，
我　内有　四方　汉茶库，
我　交时　全部　完整交，
收　回时　也要　如数收；

高　城堡　僧珠　达孜宫，
白　岭国　六座　神城堡，
要　外不　散失　如念珠，
要　内不　破碎　如蛋壳，
我　交时　全部　完整交，
收　回时　也要　如数收；
……

这节诗歌共有九段，各段句数不完全相等。除其他一些重叠格律与前举各例相似，不予细述外，还有各段的最后两句都是全句分别重叠，只有个别句子变换了个别的词语。

这种多段回环体的诗歌，早在8—9世纪记录下来的一些民间诗歌和书面史传作品中已经出现。不过当时的多段诗歌每句只有六个音节，其中的第三个音节是一个衬音“ནི”，节奏停顿是二、一、二、一（××　×　××　×）或二、一、一、二（××　×　×　××）。后来，由于历史发展、社会进步，客观事物更加丰富、纷繁，那么，作为文学品种之一的诗歌所要表达和反映的思想内容也随之丰富、复杂起来。所以，到了史诗中

的诗歌，便已经突破了六音节的束缚，并且去掉了衬音“ནི”。这就使得诗句的容量增大，能容纳更丰富的涵义，从而适应了社会发展、历史时代的要求。也使藏族诗歌本身向前跨进了一大步。

二、自由体，这种格律也是渊源于八、九世纪盛行的六音节自由体。只是六音节自由体限定每句六个音节，其中第三个音节是衬音“ནི”到了史诗中的自由体，则发展为 7—9 个音节一句，或七、八音节间杂句，同时句中的衬音“ནི”也消失了。

（一）自由体诗歌，是相对多段体而言的。即一首歌中不分段，不受句数限制，根据要表达的内容自由加以吟述，意尽而止。例如：

（12）སྡེ་ དཀར་པོ་ གླིང་གི་ སེང་ཆེན་ལགས།
部落 白色 岭的 雄狮
གསོན་དང་ ཞུ་རྒྱུ་ འདི་འདྲ་ ཡོད།
请听 禀告的 这样 有
ངའི་ རིན་ཆེན་ སོས་ཚར་ ཐུལ་བ་ འདི།
我的 宝贵 流苏 大氅 这
འབྲུག་མོའི་ སྲམ་ཐུལ་ སྨུག་པོ་ ཟེར།
珠牡的 水獭衣 紫色 叫作
ལུག་ ཕོ་ཚར་ བརྒྱ་ལ་ སྐང་བཟོ་ བྱས།
绵羊 公羔皮 百张 领子 做
མོ་ཚར་ བརྒྱ་ལ་ སྐེབས་བཟོ་ བྱས།
母羔皮 百张 腰肩 做
རྙིལ་བ་ར་ཡིས་ ཆ་ག་ བྱས།
山羊（以） 下摆 做
གཟིག་ ཐིག་ལེ་ ཅན་གྱིས་ གོང་བ་ བྱས།
豹 花点 有（以） 镶边 做

སྤྱང་ ཤ་གཟན་ དམར་པོས་ སྒྲོག་སྟན་ བྱས།
狼 肉食 红色 纽垫 做

གཡི་ སྤུ་ར་ ཅན་གྱིས་ སྒྲོག་གུ་ བཏགས།
猞猁 毛丛 有（以） 纽绳 拴

འདི་ ཞིག་ན་ གླིང་གི་ སྡེ་ཡང་ ཁེབས།
这 打开（若） 岭国的 部落边 覆盖

འདི་ སྦས་ན་ སེན་མོའི་ ནང་དུ་ ཚུད།།
这 藏（若） 指甲的 内 放入[1]

汉译文：

白 色的 岭国 雄狮王，
请你 听我 的请求，
我 这件 流苏 珠宝衣，
叫作 珠牡 紫獭衫，
公 羔皮 百张 做领口，
母羔 百张 做腰肩，
百哇 山羊 做下摆，
金 钱豹 皮子 做镶边，
红 肉食 狼皮 做纽垫，
毛 猞猁 皮张 做纽绳，
这 衣衫 展开 遮岭国，
这 衣衫 收藏 指缝间。

这是一首衣衫赞歌，除了头两句外，共是十句不分诗段，意思说完了便结束，自然流畅。诗句是七、八音节相杂的，没有什么严格的规律。

---

① 引自藏文《降魔》第 47 页，甘肃人民出版社版。

另有七音节的如：

(13) བདུད་ཡུལ་　ལུང་པའི་　ལྕགས་རིའི་　ནང་།
魔域　地方的　城墙　内
ཕོ་བདུད་　ཤན་སྐོར་　ཤ་ར་ར།
男魔　跳园箍舞　声嗒嗒
མོ་བདུད་　གླུ་ལེན་　ཀྱུ་རུ་རུ།
女魔　唱歌　声噜噜
ཡས་བདུད་　མས་བདུད་　བཤོས་པ་ལས།
上魔　下魔　欢合
ལྕགས་ཀྱི་　སྒོང་ང་　ལྔ་བརྗོལ་བའི།
铁的　卵　五孕育的
ནང་ནས་　བདུད་ཕྲུག་　སྤུན་　ལྔ་　བྱུང་།
从内　小魔　兄弟　五　出来
དེ་རྣམས་　བློན་ཆེན་　ཕོ་ཉ་　རེད།།
那些　大臣　使者　是①

汉译文：

魔国　境内　城堡中，
男魔　跳舞　响嗒嗒，
女魔　唱歌　声噜噜，
男魔　女魔　相欢会，
生出　五个　铁卵来，
五卵　孵出　五小魔，
大臣　使者　他们做。

（二）自由体诗歌也有明显的字、词重叠格律，但是没有句的重叠。也没有多段体那么丰富复杂。例如句尾一字重叠

① 引自藏文《降魔9第107页，甘肃人民出版社版。

式：

(14) འཛམ་གླིང་ རྒྱལ་པོ་ སེང་ཆེན་ ཁྱེད།

世界 国王 雄狮 你

སངས་རྒྱས་ སྟོང་གི་ ཐུགས་སྲས་ ཡིན།

佛陀 千的 弟子（敬） 是

རྗེ་ རིགས་གསུམ་ མགོན་པོའི་ རྣམ་སྤྲུལ་ ཡིན།

主人 三类 怙主的 化身 是

དཀར་པོ་ ཆོས་ཀྱི་ སྲོག་ཤིང་ ཡིན།

白色 佛法的 中轴 是

ནག་པོ་ བདུད་ཀྱི་ ཁ་གནོན་ ཡིན།

黑色 魔的 镇压 是

མགོ་རིས་ དབང་ཞུ་ བྱེད་ས་ ཡིན།

人 请求灌顶 处 是

ཨ་ཁུའི་ ཚ་བོ་ གེ་སར་ ཡིན།①

叔叔的 侄子 格萨尔 是

汉译文：

你这 世界 雄狮王，
乃是 千佛 亲弟子、
三类 怙主 的化身、
白色 佛法 的核心、
黑色 魔鬼 镇压人，

① 引自藏文《岡岭之战》第38页，甘肃民族出版社版。

又是　人们　祈福处，
还是　叔叔　好侄儿。

这首诗歌，除第一句外，其他各句的最后一个音节都是“ཡིན”，构成句尾一字重叠的格律。

句尾夹字重叠

(15) རྡོ་ལྕགས་　སྔོན་མོའི་　ཕ་བོང་　འདི།
铁矿石　蓝色的　盘石　这
མགོ་　སྒོག་དཀར་　ཐོག་ལ་　མི་བརྒྱག་　རེ།

头　白盔　上面　不砸　岂
ཀ་ལའི་　ཏུང་ཕོར་　མི་གཏིབ་　རེ།

头颅的　螺碗　不粉碎　岂
ཀླད་ཁྲག　ཐང་ལ་　མི་འཐོ་　རེ།

脑浆　平坝上　不抛洒　岂
ཧ་ཅུང་　སྐེད་པ་　མི་ཕུད་　རེ།

小马　腰　不断　岂
གཏམ་རྒྱུད་　བོད་ལ་　མི་བཞག་　རེ།①

传说　藏区　不放置　岂

汉译文：

这块　绿色　铁矿石，
岂　不要　砸在　白盔上！

① 引自藏文《门岭大战》第 234 页，四川民族出版社版，第 204 页，甘肃民族出版社版。

岂不　砸碎　你头颅！
岂不　脑浆　洒疆场！
岂不　砸断　小马腰！

这首诗歌，除第一句外，其他各句句尾的三个音节，都以“མི་རེ”的夹字格式出现，形成各句句尾相互重叠的格律。中间的夹字都要求是动词。

本句连字重叠

（16）འཇང་ཡུལ་　ཞི་ཐང་　ཁྲ་མོ་ལ།
姜域　协坝　花
དམག་　ལྕགས་འཛུ་　རྒྱ་མཚོ་　འཁོར་ འཁོར་　རེད།
军队　铁盔顶　海洋　滚滚　是
ཁྲབ་ཆེན་　ཆུ་བོ་　འཁྱིལ་ འཁྱིལ་　རེད།
铠甲　大河　漩漩　是
མདའ་རྡོད་　གློག་ལྕེ་　འཁྱུག་འཁྱུག་　རེད།
猛箭　闪电　闪闪　是
རྟ་མགྱོགས་　རླུང་དམར་　འཚུབ་འཚུབ་　རེད།
快马　暴风　慢慢　是
ངར་མ་　རཆི་བདག་　ཁྲོ་ ཁྲོ་　རེད།①
猛士　死神　霍霍　是

汉译文：

姜国　花花的　谐滩上，

① 引自藏文《门岭大战》第221页，四川民族出版社版。

铁的　军队　如海　浪滔滔，
铠甲　似河　水滚滚，
猛箭　似电　光闪闪，
勇士　似死神　声霍霍。

这首诗歌，除第一句外，其余各句的倒数第二、三音节都在本句中使用了同字相连的重叠格律。各句重叠的字虽然不一样，但构词形式是相同的，所以各句之间也有着重叠关系。

本句夹字重叠与同音节、同韵重叠

(17) ཞལ་རས་　འཛུམ་མདངས་　ཤིག་སེ་ ཤིག
○ △ ○
面容　笑颜　舒悠悠
སྐུ་ལུས་　འཕྲུལ་འཁོར་　ལྡེམས་སེ་ ལྡེམས།
○ △ ○
身体（敬）　幻轮　颤巍巍
དབུ་ལ་　དུང་རྨོག་　རྩེ་ རེ་ རེ།
● ▲ ▲
头上（敬）　螺盔　顶尖尖
གཡས་　མདའ་དར་　དཀར་པོ་　ལྷབ་སེ་ ལྷབ།
○ △ ○
右　箭绸　白色　飘又飘
གཡོན་　དར་མདུང་དཀར་པོ་ ཡེ་རེ་རེ།
左　矛绸　白色　明灿灿
ཞབས་ལ་　འཁོར་ལོ་　ཚབས་སེ་ ཞབས།
○ △ ○
脚上（敬）轮子　转又转
ལྷ་ཕྲུག　ཁྲི་བ་　འབུམ་གྱིས་　སྐོར།
幼神　千万　十万　围绕

དཀར་ཕྱོགས་　སྡེ་དཔུང་　ཤ་ར་ར།

白方　　部队　　流滚滚

སྙན་ཆ་　གླུ་དབྱངས་　ཀྱུ་རུ་རུ།

动听　　歌声　　声琅琅

ཚིག་བཟང་　བདུད་རྩི་　ཐྲུ་ལུ་ལུ།

美词　　甘露　　喷扑扑①

汉译文：

　　面露　笑颜　悠哉悠
　　身体　幻轮　颤而颤，
　　头上　螺盔　顶尖尖，
右　箭系　白绸　飘又飘，
左　矛系　白绸　明灿灿，

　　脚上　园轮　转又转，
　　亿万　神仙　来围绕，
　　白方　大军　势滚滚，
　　动听　歌曲　声琅琅，
　　美词　甘露　喷嘟嘟。

这段歌，第一句的末尾三个音节是“ཤིག་སེ་ཤིག”，构成“ཤིག”的夹字重叠；第二句的末尾三个音节是“ཁྲེམས་སེ་ཁྲེམས”，构成“ཁྲེམས”的夹字重叠；第四句是“ལྡབ”的本句夹字重叠；第六句是“ཚབས”的夹字重叠，而这四句重叠字所夹的字都是

① 引自藏文《姜岭之战》第320页，西藏人民出版社版。

“སེ” 音。另外，第三句的末尾三个音节是“ཅེ་རེ་རེ”，形成三个音节同韵一“e”，并且后两个音节重叠（རེ་རེ）；第五句末尾三个音节是“ཨེ་རེ་རེ”也呈现三个音节同“e”韵，后两个音节又重叠的格式；第八句是“ཤ་ར་ར”，呈现同“a”韵和“ར་ར”重叠；第九句是“ཀྱུ་རུ་རུ”，同“u”韵，“རུ་རུ”重叠；第十句是“ལུ་ལུ་ལུ”同“u”韵，“ལུ་ལུ”重叠。构成了多层次的同韵、同音节相连和夹字重叠的格律。

这种格律在《格萨尔王传》的各种说部如《霍岭大战》中也有所采用，在十一世纪的《米拉日巴道歌》的自由体诗歌中，也不鲜见。

上面，出于叙述的方便，将多段体诗歌和自由体诗歌分开加以阐述，其实，在史诗《格萨尔王传》的大段大段唱词中，多段体和自由体的诗歌都是穿插结合吟唱，统成一个统一体，并非一大段唱词只使用一种格律。这种情况，只要一翻开《格萨尔王传》便可以明显地看出来。

此外，在有些说部的卷首还出现了九音节句的偈颂体诗。多半是记录或整理《格萨尔王传》的文人加上去的“年阿”体诗。

藏族史诗《格萨尔王传》卷帙浩瀚，至今尚有很多说部未纪录、整理、出版，笔者所见不过一斑，因此，定有挂一漏万、错谬之处，敬请同志们指正。

《格萨尔》研究的新开拓

——评《〈格萨尔〉初探》一书

一

随着藏族的伟大英雄史诗《格萨尔》走向世界范围，《格萨尔》研究也便成了世界范畴的课题。从 18 世纪初开始，二百余年以来，从事格萨尔研究的，有国内人员，也有国外人员，为数不下百名之多，其中不乏素负声望的专家和学者。他们发表了众多的论文和专著，从而形成了一个专门性的研究学科。

从国内《格萨尔》的研究情况看，大致可以分为中华人民共和国建国之前和建国之后两大时期。建国前，以藏族学者松巴·益喜班觉（1704—1788 年）开其端，接着又有江杰·锐白多吉（“江杰”，传统上译为“章嘉”，1717—1786 年），以及后来的生钦·洛桑旦增、莱隆·协白多吉、洛桑丹增、智贡巴·丹巴绕杰（公元 1801—？年）、米旁·纳吉嘉措（18461912 年）、根敦群佩（公元 1903—1951 年）以及汉族学者任乃强等。他们有的从历史角度，有的从神学观点对《格萨尔》及其主人公格萨尔王进行了分析研究，发表了自己的看法及相应的

论据，对《格萨尔》研究作出了一定的贡献。其中，特别是藏族学者根敦群佩，提出了“高山之巅找不到凶猛的雄狮，雪域之邦哪里有格萨尔大王？任凭夸张的说法、生花的妙笔，纵情书写华丽的诗章”的观点，从文学艺术的角度指明格萨尔王并非历史上实有，只不过是艺术上的虚构人物。这种观点是极其难能可贵的。纵观这时期的《格萨尔》研究，从严格的科学角度看，可以说它是国内《格萨尔》研究的萌始阶段。

建国后，《格萨尔》的搜集、记录、整理进入了一个新的历史时期，取得了重大成绩。随之，对《格萨尔》的研究工作也逐步开展起来。研究者大都能以马克思主义的文艺理论为指导来分析研究《格萨尔》这部伟大史诗，将研究工作置于坚实的科学基础之上。研究内容涉及《格萨尔》的思想内容、艺术成就、产生年代及社会背景、与宗教的关系、与历史人物和历史事件的关系、演唱艺人以及藏族蒙族《格萨尔》之间的关系等问题。主要立足于文艺学的范畴。应该说，这是格萨尔研究的一个重要方面，是很必要的。它已经取得了可喜的成绩，并有待于进一步深入。但是，必须指出，《格萨尔》是一部古代藏族的百科全书性的巨著，它反映了古代藏族的社会历史、政治、经济、文化、军事、宗教信仰、哲学思想、道德观念、风俗习惯、地理环境、文学、艺术、语言以及民族关系等。所以，单从文艺学角度研究格萨尔是远远不够的，还必须开展多学科领域的《格萨尔》研究。

国外学者们的研究，也已有二百余年的历史了。最初大都着重在翻译、介绍兼及于评论；后期如法国学者石泰安等，则从文化视角对《格萨尔》进行研究，都作出了贡献。《格萨尔》材料的缺乏，造成了他们研究工作的重大局限。

青海人民出版社出版的降边嘉措撰写的《〈格萨尔〉初探》

一书（以下简称《初探》），正是在上述国内外研究的丰厚基础上和广阔背景下问世的。作者在《初探》中设“藏文文献中的《格萨尔》”一节和“国内外研究概况”一节，分别简要地叙述了二百余年来，中外学者对《格萨尔》研究的情况。又在一些重要章节如“产生年代”、“关于格萨尔的名字及其他”、“民间艺人”、“《格萨尔》同宗教的关系”、“蒙藏《格萨尔》的关系”等论题中引述了前人研究的成果，加以分析、比较，然后摆出作者自己的观点加以阐述和论证。这对总结前人的研究成果和经验教训，对《格萨尔》的进一步深入研究，无疑都是大有裨益的。同时，也使《初探》一书植根于前人研究的肥沃土壤之上，而又有所提高和拓展。因此，可以说《初探》是一本在某些方面、一定程度上超出前人研究的，比较全面而有独创见解的一本专著。这是《初探》一书的重要的特点。

《初探》一书第二个重要特点就是作者在写作时，调查阅读和引用了比前人更为丰实、翔实的第一手材料，即大量的《格萨尔》原著（包括书面的和口头的）及有关文献和背景材料。关于这方面，作者在《初探》中列了“传说和遗迹”、“关于搜集整理工作”两个章节，加以专门论述。从中我们可以看到建国以来，调查、搜集、录制了大量的藏语文《格萨尔》及有关资料，其中不少已经公开出版。《初探》作者不但引用了已经公开出版的几十部藏文《格萨尔》原著、尚未出版的众多藏文手抄本及其汉译文和注解，古代藏文文献中有关《格萨尔》的材料，关于《格萨尔》的民间传说和遗迹以及其他方面的背景材料，此外，作者还访问了解了众多的说唱《格萨尔》的民间艺人，涉猎了国外出版的《格萨尔》及有关资料。这就使《初探》所提出来的种种论点建立在丰富而翔实的材料基础上。再加作者运用马克思主义的史诗理论，借鉴古今中外著名

学者的有关史诗的论著，对《格萨尔》加以分析，去粗取精、去伪存真、由表及里取舍得当，从而将观点处于正确理论的指导下、建立在丰实材料的基础上，言之有物，达到或接近于与《格萨尔》的客观实际相一致的境地，作出了比较科学的或接近科学的结论。

但是，由于很多人对民间艺人说唱的《格萨尔》的重要性认识不足及其他种种原因，众多藏族优秀民间艺人口头说唱的《格萨尔》，直到今天，除西藏著名老艺人扎巴讲唱的《仙界占卜九藏》和《门岭大战》已由北京民族出版社出版外，其他虽有部分录音、记录、整理，但是都未能及时出版。藏族《格萨尔》是一部仍然活在人民口头上的巨著，直到目前，它的主要继承方式和流传渠道仍然是靠众多优秀的专说《格萨尔》的民间艺人——“仲肯”的说唱。所以民间艺人说唱的《格萨尔》才是这部伟大史诗的主体部分。它们与那些经过僧徒文人记录、整理的手抄本和木刻本比较起来，具有重大的差异和极可珍贵的特色，对研究工作具有极高的价值。因此，如果不能大量运用民间艺人说唱的《格萨尔》章部来对《格萨尔》进行研究，毫无疑问，研究工作是会受到极大局限的。无奈，这是目前搜集、整理、出版工作中，虽然令人遗憾，却是严酷存在着的客观实际。是《初探》的作者想解决，并极力促进其解决，而一时之间尚未得到解决的问题。作者在《初探》中已经利用上述仅有的两部，作出了使人信服的比较研究（见《初探》第274—275页）。

《初探》的第三个特点就是作者在某些方面突破了单纯文学视角的研究，开始走向文化范围的论述。前面已经谈到，建国以后，国内的格萨尔研究工作，基本集中于文学艺术领域。究其原因，一是因为从事《格萨尔》研究工作的，大都是文学

艺术工作者，他们从专业需要出发，自然有所偏重。二是文学艺术研究工作方面传统思维模式的某些局限性，障蔽了对《格萨尔》的文化视角和多学科性研究的开拓。三是《格萨尔》尚不被从事各有关学科研究工作的同志所了解，或了解甚少，因此认识不到其重要意义。同时，还由于从单学科性研究发展到多学科性研究，需要有一个过程。《初探》一书恰恰就从这个过程的起跑线上跨出了新的步伐。它在"《格萨尔》同宗教的关系"一节中，对藏族不同历史时期的不同宗教信仰进行了研究和论述。在"产生年代"一节中，对藏族古代的社会形态及历史发展作了论述。在"关于格萨尔的名字及其他"一节中，对某些古代藏语的词义进行了考查并对藏族某些时期的历史作了论述。在"民族风格和地方特色"一节中，对藏族古代的某些风俗习惯作了研究。在"思想内容"一节中，对藏族的道德观念作了论述，等等。它们虽然还不是社会学、历史学、民俗学等单科的全面的研究，但是，可以说已经结合文艺学视角的研究，触及到多学科研究的领域，带有了从文化视角探索《格萨尔》问题的因素，在某种程度上，具有拓新的精神。

《初探》的第四个特点就是作者把对藏族史诗《格萨尔》的研究，不但放在藏族文化的大背景下，而且放在全世界史诗研究的范畴和背景下进行的。作者除在《初探》的开头设"史诗与史诗研究"一节对史诗理论、史诗研究、世界上的主要史诗及在我国传播情况、我国丰富多彩的史诗以及史诗研究的重要意义作了概括性的论述，在"蒙藏《格萨尔》的关系"一节中论述了我国蒙、藏两族的《格萨尔》之间及藏族与蒙古人民共和国、苏联布利亚特的《格萨尔》之间的关系和异同，作了国内外比较文学的研究。此外，作者还在有关章节中，与世界上的重要史诗进行了某些方面的对比研究。如在"说唱艺人"

一节中，与希腊古代的著名行吟诗人伊安进行了对比研究，并引述了柏拉图（公元前427—347年）的一些论点（《初探》第88—91页）；同时还与蒙族的、芬兰的、印度的史诗说唱艺人进行了对比研究，指出他们与藏族说唱史诗艺人的异同（《初探》第97页）。还通过《伊利亚特》和《奥德修记》的作者是否是荷马的问题及藏族说唱《格萨尔》的民间艺人的实际情况，对史诗艺人的社会地位进行了对比论述。在“结构艺术”一节中，就世界上众多著名史诗在“结构方式”上的不同进行了分析对比，阐明藏族史诗《格萨尔》在这方面的特点。还谈到了藏族《格萨尔》与印度史诗《罗摩衍那》的关系及印度宗教对《格萨尔》的影响等。此种情况书中多有，不再一一列举。这种研究的价值在于开扩了眼界，展宽了思维天地，把《格萨尔》的价值、贡献和地位放在全世界著名史诗的高度加以比较和评定，从而显示出《格萨尔》重大的世界意义。同时，通过比较《格萨尔》与其他著名史诗的异同和总结藏族《格萨尔》的特点等，对世界史诗研究作出了作者的虽然是初步的，但却是可贵的贡献。

二

《初探》一书除前言与结束语外，共列十八章节提出十八个方面的论题对《格萨尔》进行了探讨研究。其中有些章节，重点在于对一些历史上的资料及前人的研究加以综合论述兼及简要评价；更多的章节则重在阐述作者自己的观点，并在论证自己观点时，兼及前人的研究。在这些论题中，作者大多引用了十分丰富、翔实的第一手资料，提出了自己的论点，阐发了有关的论证，作出了可信的或比较可信的结论。其中不乏真知

灼见。

例如在“关于格萨尔的名字及其他”一节中，作者把《格萨尔》主人公的三种不同名字分为在天界时、幼年时、当了岭国国王后等三个不同时期加以分析研究。在论述幼年时的名字“觉如”时，先引述了目前各种不同的说法：有的认为是“穷孩子”的意思，有的认为是“卑视之词”、“骂人的丑话”，有的说是“无法理解的名字”。《初探》作者运用语义学的论述否定了上述种种说法，引证了藏族各方言区的有关词语和词义以及藏文历史文献资料；列举《格萨尔》中给刚降生的主人公取名字的人的身份及当时取名字的环境，以及《格萨尔》中多处出现的对“觉如”一词带解释性的文字，令人信服地、正确地解释了“觉如”的本来含义，纠正了过去人们普遍理解的偏颇，有益于对史诗《格萨尔》的阅读和理解。

《格萨尔》的主人公当了岭国国王以后，才号称“格萨尔”。对于这一名号的分析论述，实际就是格萨尔（王）与藏族历史人物的关系问题，也就是《初探》中所讲的“关于格萨尔的生活原型”问题。在这个问题上，作者也引述了各种不同的观点，如：格萨尔是赤松德赞和松赞干布赞普说、是唃厮啰说、是邓柯岭仓土司祖先说、是蒙族成吉思汗说、是凯撒大帝说，等等。然后提出了作者的看法，即格萨尔“是世世代代的藏族人民，尤其是众多的才华出众的民间艺术家们创造的一个伟大的艺术典型，是藏族人民，尤其是民间艺术家们的天才创造。在格萨尔这一艺术典型中，凝聚着藏族人民的聪明才智，集中地体现了藏族的民族精神和民族意识”（《初探》第135页）。这一论断无疑是正确的，是符合文学艺术创作规律和《格萨尔》实际的。但是，作者对不同观点分析似觉不如前面论述“觉如”一段有力。另对“降·格萨尔”、“超·格萨尔”、

"霍尔·格萨尔"、"军王·格萨尔"等为外族格萨尔之说的否定，理由略嫌勉强。因为对这些在藏族历史著述中所记载的各种称谓的"格萨尔"的具体情况，除极少的几句内容大体相同的话，表示他们"格萨尔"崇尚武功外，便别无所及。所以尚有待进一步研究。

再如，在"《格萨尔》同宗教的关系"一节，作者分"对自然神的崇拜"、"与苯教的关系"、"与佛教的关系"等三个侧面进行了论述。从纵向看，这三个侧面实际上代表着藏族社会发展的三个不同的历史时期。也代表着藏族文化发展的三个历史层次：从万物有灵论时期，到苯波教文化时期，再到藏传佛教文化时期。《初探》作者除了详细论述了以上三者在《格萨尔》中的反映外，还运用马克思主义宗教理论，阐述了三者各自产生、存在或传入、流传的时代及情况，略论了它们与藏族社会的密切关系以及在意识形态方面对《格萨尔》的程度不同的影响。作者还谈到三者之间矛盾斗争与渗透联系的复杂关系。谈到艺人说唱的《格萨尔》与佛教僧徒记录、整理的《格萨尔》之间的差异。论述了佛教内部不同派别对待《格萨尔》的不同态度及其由歧视、排斥到利用篡改的过程。尤其可贵的是作者利用已出版的著名说唱《格萨尔》的民间艺人扎巴说唱的《仙界占卜九藏》与经过僧徒文人记录、整理的木刻本《仙界遗使》进行了对比研究，明确指出后者被佛教徒进行了篡改，掺入了"很多关于因果报应、轮回转世的说教，劝导人们……笃信佛法"等佛教唯心主义观点。而前者"尽管有莲花生出场，但主要讲的还是善与恶的斗争，……而不涉及佛苯之争，也不像岭仓木刻本那样，有许多阐述宗教教义的说教"（《初探》第275—276页）。这种差异关系到对《格萨尔》主题思想的理解，对《格萨尔》研究是极为重要的问题。可惜目前

还没有足够的条件在这方面进行更全面、更深入的分析比较。

作者在经过多侧面、多层次的条分缕析之后，对“《格萨尔》同宗教的关系”这样一个众说纷纭的、复杂的、难度颇大的问题，概括出六点结论性的观点（《初探》第286—288页）。这些观点基本符合《格萨尔》的实际情况，是慎重和比较全面的。

又如，在“民族风格和地方特色”一节，作者从“对高原景物的真实描写”、“独具特色的社会风俗画”和“藏族群众喜闻乐见的艺术形式”等三个不同的侧面进行了论述。在高原景物一段中，不但从多角度阐述了《格萨尔》中众多景物描写的高原风光的共性和典型意义，而且进一步指出“触景生情和缘情写景，是《格萨尔》的一个重要艺术手段”。从而把对客观景物的描写与《格萨尔》的思想内容、人物情感紧密地联系起来，成为有机的统一整体，并说明“离开了外物，思想情感的活动就成为空洞的，没有根基的思想；离开了思想情感，外物就成为死物，无从进入艺术领域。”这一辩证统一关系在艺术创作上的重要价值。在社会风俗画一段中，书中提及的问题有：“古代游牧民族的日常生活，他们的生产劳动，氏族社会的全体部落成员大会；群众歌舞、庆祝大典，赛马乃至占卜、祭祀、修行、坐禅等”以及“古代藏族部落社会的组织形式和社会结构”和“当时的生产方式、婚姻制度和伦理道德观念”（《初探》第182页）。涉及到原始宗教观、民俗学、民族学、文化人类学等方面的问题。作者指出“对独具特色的风土人情的真实描写，是构成文学民族性的重要内容”的重大命题。这些都抓住了《格萨尔》在这方面的特点，无疑是正确的。如果作者从藏民族的风土人情、社会风貌、观念形态等方面，对这个问题再作阐述，其论证将更加生动而深入。在“艺术形式”

一段，作者论述得也比较全面准确，抓住了藏族文学艺术在这方面的特点。通过这一节的论述，使读者能对《格萨尔》这部巨著的民族特色，在几个重要方面，有了一个鲜明的了解和深刻的印象。

在"语言艺术"一节中，作者分"富有智慧的朴素"、"丰富性和准确性的高度统一"、"鲜明的形象、贴切的比喻"、"诗中之诗——对谚语的运用"、"个性化的人物语言"等几个方面，论述了《格萨尔》的语言所达到的高度艺术水乎及其对作品的重要的、根本性的意义。作者从接受美学的观点和民间文学的性质等角度精辟地论证了《格萨尔》语言的口语化、大众化、朴素无华、通俗易懂的特点。同时对比藏族上层文人著文时追求华丽词藻美的风尚，指出《格萨尔》在语言上正与之相反，是"语言艺术的朴素美"。这种朴素的语言"表现了极为深广的社会内容，闪耀着理想的光辉"。它"寓博大精深的内容于质朴自然的语言之中"。并用高尔基的话"一切出色的东西都是朴素的，它们之令人倾倒，正是由于自己的富有智慧的朴素。"和《红楼梦》语言朴素美等理论和实例，为作者的论证找到强有力的支持。这一论断如实地总结了《格萨尔》语言的本质特点，无可辩驳地将《格萨尔》语言与僧侣文人的文学语言划出了一条鲜明而深刻的界线。

作者在这一节里，还从《格萨尔》语言所表达的丰富广阔的思想内容，从词汇学（语言学）的角度以确切的、多方面的语言例证，论述了《格萨尔》语言的丰富性和准确性，同时还以众多的实例阐述了《格萨尔》语言的其他方面的特点。这些都是言之有据，令人信服的。作者在本节中，还举出很多生动的例子对《格萨尔》中运用的丰富多彩的藏族谚语进行了专门分析，指出谚语在《格萨尔》语言和整个藏族文学语言以及对

藏族人民群众生活中的重要作用和地位。也是对《格萨尔》语言，进而对藏族文学语言的重要特点，作出了正确的判断。

关于《格萨尔》的“产生年代问题，在《初探》中作者是作为第一个论题提出来予以论述的。这个问题，是《格萨尔》研究中极为重要，首先需加以解决，而直到目前，仍然众说纷纭、莫衷一是，没能得到完全解决的问题。其症结，很多学者认为，在于《格萨尔》在藏族历史上，长期以来处于被上层社会和文化阶层所歧视和排斥的境地。被封建的、僧侣的文人学者认为是“粗俗俚语”，斥之为“乞丐的喧嚣”等，而不屑一顾，更哪肯纳人他们的“高雅”文章。即或因为《格萨尔》的强大影响，使他们难以完全无动于衷而偶尔涉及之，也不过是片言只字，恍惚其词，语焉而不详；或者加以增削篡改，使之面目全非，等等，因而缺乏翔实可信的古籍材料以考证其产生年代。但这只是问题的一个方面。另一方面，藏族古代历史著述等古籍又有记载、利用民间传说和神话等的习惯，正如《初探》中的“藏文文献中的《格萨尔》”一节所论述的那样。只可惜，它们大多是近二百年的事情，对研究《格萨尔》产生年代的问题远远不够，还需要结合其他资料及情况加以论证。对此，在《初探》中作者也谈到：“因此，要确切地说出《格萨尔》究竟产生在什么年代，是一件非常困难的事。”（《初探》第 37 页）

但是，作者没有回避这个难题，也不是人云亦云地随便议论一通，敷衍过去，而是迎难而上，先将当前国内外专家学者们的各种观点一一介绍，并把他们各自的论述详加引证，之后，摆出自己的观点来详加阐明。这种方法是对头的，态度是严肃、认真的。

作者在阐述自己的观点时，设立了“从艺人参政看《格萨

尔》的时代背景”、“从史诗的内容看当时的社会形态”、“一面反映古代藏族历史的多棱镜”等三个命题，从三个侧面加以阐发论证，从《格萨尔》的整体上来说明它形成、发展和演变的全过程。说明《格萨尔》作为民间文艺作品，象滚雪球一样，由小到大，由少到多，由简到繁的多时代、多层次、多教派、多阶层性。这无疑是可取的。对于《格萨尔》最初产生的年代，作者力排“吐蕃时期说（8—10 世纪）、宋元时期说（11—13 世纪）、明清时期说（15 世纪以后）等主张，提出了“它产生在藏族氏族社会开始解体、奴隶制的国家政权逐渐形成的历史时期。这一时期大约在公元前后至公元 5—6 世纪，吐蕃王朝时期，即公元 7 至 9 世纪前后，基本形成。”的主张。（《初探》第 38 页）乍看起来，它与“吐蕃时期说（8—10 世纪）”大体是一致的。但是，从两种主张的论证看，二者是大相径庭的。“吐蕃时期说”的主要论证是：分析《格萨尔》各章部的战争都发生在吐蕃时期，带有吐蕃时期的特点；赤松德赞和莲花生以及“嘉察”的称号只有在吐蕃时期才产生，具有“特定的历史时代烙印”。所以结论是：“《格萨尔》是以吐蕃时代（特别是末期）实有的一些主要头面人物及其相互关系的基本事态为依据来塑造自己的主要人物的，这部巨著的最初创作者们也是吐蕃时代的人”。“这些恰恰构成《格萨尔》基本上是吐蕃人按照吐蕃时期的基本史实创作的长篇诗体作品。”（以上均见《〈格萨尔王传〉研究文集》的《关于〈格萨尔〉历史内涵问题的若干探讨》一文）

《初探》作者对这一问题是从藏族古代社会以“仲、德吾、苯”治国谈起，阐述了“艺人参政”并从而指出《格萨尔》产生的时代背景是氏族社会向奴隶制社会过渡时期。尽管对于古藏语“仲”的实际内涵尚有待进一步考查，但是，所论大的时

代背景是不差的。接着作者又从《格萨尔》本身的内容分析了它所反映的社会形态：王位非世袭、大事由全部落大会议决、无刑律、无常规军队建制、已有私有制萌芽、出现阶级分化、有了尊卑贫富之分等，进一步论证了《格萨尔》的氏族社会的背景特点。这些论述，从史诗产生于英雄时代即氏族部落时期的理论角度看是正确的；从藏族社会 5—6 世纪的发展情况，特别是吐蕃本土、中心地带的发展情况看也是相符的。这样的分析论述，避免了那种单纯的历史对比、简单直线式的论断，使自己的论点具有了理论上和社会实际的支撑，具有相当的说服力，从而成为探索这一问题的新的、重要的观点，把这一基本性的、重大课题的研究向前推进了一步。

关于这一问题尚有一种比较重要而有影响的观点，即“宋元时期说（11—13 世纪）”。这种观点大体也是根据史诗产生时代的理论、藏族当时的社会状况，另加格萨尔王的生活原型等加以阐述的。一时之间，似也难以遽予否定。

因此，这一问题，还有待从史诗理论、藏族社会的发展情况、特别是藏族各地区发展不平衡的情况、《格萨尔》核心内容（或曰底层内容）所反映的时代特征、《格萨尔》最初产生和流传的中心地带、格萨尔王最初是否有一个历史人物原型、众多藏文古籍中虽然简略却都屡屡提及的“降·格萨尔”、“超·格萨尔”、“霍尔·格萨尔”、“军王格萨尔”等的具体内涵及其与“岭·格萨尔”的关系以及广大藏族地区（包括辽阔的牧区）宗教信仰的实际情况等问题，加以综合论证，才可能得到进一步、比较合理的答案。

关于《格萨尔》的思想内容，长期以来，大多数论者都在“为民除害”、“抑强扶弱”、“反对侵扰”、“保卫家乡”、“希望统一和平”、“向往美好生活”等问题上论证阐发，形成大体一

致的文学视角的格局。应该承队，这些确实是《格萨尔》思想内容的重要因素的一部分。但是，作为对具有藏族古代的百科全书性的《格萨尔》来讲，其思想内容却是更加繁复和丰广的，远非上述几点所能总揽包容。《初探》作者，突破了这种文艺学范畴的格局，首先从社会学道德观的角度，提出了“对真、善、美的挚着追求”的命题，认为“真、善、美与假、恶、丑之间的斗争，像一条红线，贯穿了《格萨尔》；对真、善、美的热烈向往和挚着追求，成为整部史诗的主旋律。”这种提法，使人们大有耳目一新之感。它无疑在《格萨尔》研究中，提出了新的命题，开拓了新的领域。它为从社会学、民族学、历史学、民俗学、语言学、哲学等视角全方位地开展对《格萨尔》的研究，作出了良好的开端。

在本节中，作者还提出“对人的价值的自我认识和自我肯定”、“岭国——藏族人民的理想王国”等命题加以论述。作者认为“《格萨尔》体现了民族精神和民族意识”，指出“在《格萨尔》里，我们可以强烈地感受到有一种希望藏族在世界屋脊上崛起的、奋发向上的精神，有一股锐不可挡的积极向上的正义力量。”（《初探》第109—110页），这是身为藏族的作者亲切而深刻的感受，是发人深思、值得称道的。

此外还有一些章节如“说唱艺人”、“结构艺术”、“《格萨尔》对其他艺术形式的影响”、“传说和遗迹”等也都写得很有特色，这里就不一一列举了。

《初探》全书虽然分列了十八个章节，但是，各章节并不是孤立的，而是紧密联系着的。如第一节“史诗与史诗研究”，一开头便高屋建瓴，将《初探》的立足点放在理论高度世界范畴，为全书的论述规定了指导思想，开扩了广阔的回旋天地，贯通全书纲领。接着的三章节：“产生年代”、“流传与演变”

和“说唱艺人”，这三个问题之间的联系也是极为紧密的。作者在“《格萨尔》的产生年代”一节中，专列“艺人参政”一段，论述“仲”和“仲肯”与《格萨尔》产生的关系；而“《格萨尔》的流传与演变”又是立足于其产生的基础上，并在流传中不断增添新的说部，变得越来越多；《格萨尔》的流传，主要依靠民间艺人“仲肯”的说唱和口耳相传，所谓“托梦说”、“神授说”、“伏藏说”等，也都与民间艺人密不可分。所以，这三个章节实际上共同组成了一个更大的命题，即“《格萨尔》的产生与流变”。“思想内容”和“《格萨尔》同宗教的关系”两个章节总起来论述的是《格萨尔》的思想内容。前者包含有后者，这从《初探》中可以明显看出。但是，因为宗教问题对藏族来说，是一个复杂而突出的问题。反映在《格萨尔》中，同样也是一个复杂而突出，且又众说不一的问题。所以作者设专门章节予以比较详细的论述，是完全必要的。“关于格萨尔的名字及其他”、“鲜明生动的艺术形象”、“结构艺术”、“民族风格和地方特色”、“语言艺术”等章节，互相分离，又互相联系，互相补充，共同全面论述了《格萨尔》的高度艺术成就。其他各节有简述《格萨尔》在藏族文学艺术发展中的地位的，有评介古今中外研究《格萨尔》情况的，有总结《格萨尔》搜集、整理、出版、翻译工作的，等等。综合构成了《初探》的整体结构和理论体系。对此前《格萨尔》的研究带有总结性质，对今后的研究具有开拓意义，对《格萨尔》的搜集、整理、翻译等工作具有一定的指导意义。

藏族诗歌格律研究

藏族诗歌与其他文学式样比较，一般说，产生得比较早些。它伴随人类的生产劳动以及和生产有关的活动而产生和发展起来。据《拉达克王统世系》（《ལ་དྭགས་རྒྱལ་རབས།》）等藏文史籍记载：藏族歌舞远在西藏山南雅隆河谷地区的雅隆部落首领德晓勒（ལྡེ་ཤོ་ལེགས）时期（约公元前1世纪左右），即已非常盛行。当时，雅隆部落还处于原始社会阶段。伴随着诗歌的产生和发展，诗歌格律自然也形成和发展起来，可惜当时藏族尚没有文字，未能记录下来，我们无从了解它的具体情况。仅从目前见到的藏族诗歌材料讲，藏族的诗歌格律是极其多姿多彩、丰富发达的。它有一个形成、发展的过程。这个过程大概可以分为三个阶段：一、吐蕃时期；二、吐蕃崩溃后到公元17世纪；三、17世纪以后到解放前。

一

公元7世纪以后，藏族进人奴隶制社会。政治经济文化都取得很大发展。松赞干布（སྲོང་བཙན་སྒམ་པོ，7世纪人）时期，藏族开始有了文字。以后便产生了书面著作，并记录了相当数量的民间文学作品，其中也包括诗歌。如在甘肃省敦煌千佛洞

石室中发现的古藏文史料中的赞普传略和民间文学作品里，便有不少诗歌。这些诗歌，有反映牧业生产、牧民生活和牧野风光的；有反映政治事件、军事斗争和君臣关系的；有劝诫人们行善弃恶、孝敬父母的；也有宣扬因果报应的，等等。从格律上看，大体可以分为下列数种。

（一）六音节自由体

这种格律的诗歌，最少四句一首。也有五句、六句以至多句一首的，不受句数限制，也不分段落，读之如行云流水，自然起止。每句都是六个音节。四句一首的如：

མྱི་བཟངས་ནི་རྟ་བཟངས་ཤིག།
人 好 呢马 好 一

ཉིན་ཞིང་ནི་ཕག་ཚལ་ན།
白天 当 呢深处园林在

མཚན་ཞིང་ནི་ཕྱིང་བར་མཆིའ།
夜间 当 呢 钦 哇 去

དགྲ་འམ་ནི་ཉེན་ཅི་ཞེ།།①
敌人 或 呢 友 何是

人杰呢马又强，
夜间呢深林藏，
夜间呢去钦哇，
是敌呢是友方?![②]

---

① 引自敦煌古藏文写卷 P. T. 1287 号。

② 为使读者能从汉译文中看出藏族诗歌原来的格律，所以译文尽可能将原文格律表现出来。下同，不再说明。

六句一首的如：

ཀྱེ་ བུ་ རབས་ནི་ གསེར་བཟངས་ ན།
啊子 嗣 呢金子 好 若

གསེར་ གྱི་ ནི་ ཆབ་ བྲུག་ པ།
金子的呢 水 涨、流溢

ཆབ་བྲུག་ ནི་ དགུ་རྩེ་དགུ།
水 涨 呢 多多

དགྲ་ དགུ་ ནི་ ཡན་ པ་ལ༎
敌人 多 呢 逃 走

ཁྲི་གཞིགས་ ནི་ སྟོད་ ཡང་ འཕྱོ།
座位 呢 高 又 升

དེ་ ཡང་ ནི། སྐྱིད་ པའི་ལྟས༎①
那 也 呢幸福 的兆头

啊！ 子嗣呢如金宝

金水呢流滔滔，

流水呢水势大，

敌人呢纷纷逃，

地位呢日日升，

那是呢幸福兆。

（二）六音节多段体

这种格律的诗歌，一首之中又分数段；每段句数不限，但各段句数基本相等；每句也是六个音节。每首四段的如：

---

① 根据英国托玛斯所著《东北藏古代民间文学》（Ancient Folk-Literature fromNorth-Eastern Tibet，1957，Berlin）中的藏文拉丁代字还原、翻译。（以下只提书名）

ཀྱི་ ངང་དུར་ ནི་ གསེར་ མ་ གཡུ།
啊 野 鸭 呢金子不 玉

མཐིང་ཐང་ ནི་ ཆབ་ གི་ རྒྱན།
兰 处 呢 水 的 饰

མེན་ཏོག་ ནི་ ཧ་ ལོ་ ཐོན།།
花 儿 呢哈罗 出

ནེའུ་སིང་ ནི་ སྤང་ ཀྱི་ རྒྱན།།
草 坪 呢平坝的装饰

སྤང་རྒྱན་ནི མཐོན་ སྐྱེ་ བཀྲ།།
龙胆花呢 出 （而）艳

བཟང་ ལྡན་ (ནི་)[1] ལུས་ འཚོགས་ (འཚོ་བས)། །
好 具有 呢 身体 营养 （营养）[2]

བལྟ་ སྡུག་ ནི་ དམིག་ལམ་ བཀྲ།
看 好看呢 眼 路 灿

སྤོས་ དྲི་ ནི་ ཤངས་ན་ གདའ།།[3]
香 味呢 鼻子 有

啊！野鸭呢色黄碧，
点缀呢翠湖绿；
哈罗呢花丛生，
装饰呢绿草坪；
龙胆呢花鲜艳，
馨香呢把体健；
美丽呢耀眼明，
清香呢扑鼻浓。

---

① 疑是缺漏而拟补的。

② 疑是此二字之误写，或为古代写法。

③ 据《东北藏古代民间文学》中的藏文拉丁代字还原、翻译。

这首歌共有八句，分为四段，每段两句。

一首歌分为两段，每段九句的如：

……

ན་ཉིང་ནི་གཞི་ཉིང་སྔ།།
去年 呢前年以前

ཏི་སེ་ནི་གངས་དྲུང་ནས།།
底斯呢雪山 跟 前从

ཤ་དང་ནི་རྒྱང་ཐྲེར་བའ།།
鹿 和 呢野马 逃跑

ཤམ་པོ་ནི་སྤྱ་ལ་ཐྲེར།།
香波山呢跟前 逃

དི་རིང་ནི་སང་ལྟ་ན་
今天 呢明天看若

ཤམ་པོ་ནི་གཉན་གྱི་ཚ།
香保山呢年神的跟前

ཤ་རྒྱང་ནི་ཚས་ མ་ངན།།
鹿野马呢较量不敢、能

ཤ་རྒྱང་ནི་ཚས་ ངན་ན།།
鹿野马呢较量敢、能

ཏི་སི་ནི་གངས་ཀྱིས་སྲུན།།
底斯呢 雪山 压死

ན་ཉིང་ནི་གཞི་ཉིང་སྔོན།།
去 年 呢 前 年 以前

མ་ཕང་ནི་མཚོ་འགྲམ་ནས།།
玛 旁 呢 湖 岸 从

ངང་དང་ནི་ངུར་ཐྲེར་བ།།
野鸭 和 呢野鹅 逃跑

དང་ཀོ་ནི་མཚོལ་ཐྲེར།།
当 高呢 湖 逃

དེ་རིང་ནི་ སང་ ལྟ་ན།།
今天 呢明天看若

དང་ཀོ་ ནི་ ལྷ་ འི་ མཚོའ།།
当高湖呢神的 湖

ངང་ ངུར་ ནི་ ཚས་ མ་ངན།།
野鸭野鹅呢较量 不敢

ངང་ ངུར་ ནི་ ཚས་ ངན་ན།།
野鸭野鹅呢较量 敢若

མ་ པ་ ནི་ མཚོ་འིས་ བྲུན།།①
玛旁呢 湖淹 死

去年呢前年前，
底斯呢雪山根，
野马呢偕鹿逃，
逃跑呢到香保。
如今呢细察看，
香保呢年神前，
鹿马呢难较量，
鹿马呢若较量，
底斯呢压死它！
去年呢前年前，
玛旁呢湖岸边，
野鸭呢野鹅逃，
逃跑呢到当高，
如今呢细察看，
当高呢是神湖，
鸭鹅呢难较量，

① 引自敦煌古藏文写卷 P. T. 1287 号 566 页。

鸭鹅呢若较量，
玛旁呢淹死它！

这种多段体的诗歌，段与段所使用的章法和句式是相同的，其中相对应的句子之间，在意思、用词、句式等方面，都互相对仗，甚至全句回环反复。所以也可称为六音节多段回环体，它起着一唱三叹、加强感情浓度的作用。这种格律，诗段整齐，句法统一。但统一中，又有灵活变化，富有形式美。

还有一种六音节多段体的诗歌，前面带有引头句，也可以归入此类。如：

ཀྱེ་ བཀའ་མཆིད་(ནི་)[1]སྦྱངས་ (ཤིང་)གདའ།
啊！歌（敬语）（呢） 学习（正） 在

ལྷོ་ ཀ་དང་བྱང་ ཀ་ གཉིས།
南方 和 北 方 二

གཡང་མོ་ ནི་ བྱང་ ན་ འཕན།
绵羊 呢 北 在有益

འབྲས་དྲུག་ ནི་ ལྷོ་ ན་སོད།
谷六 呢南 在适

གང་བདམ་ ནི་ ཆཆ་ མ་ མཆིས།
何选 呢定准无 有

སྟག་དང་ ནི་ སེང་འགེ་ གཉིས།
虎 和 呢 狮子 二

རིས་ བཀྲ་ ནི་ (སྟག) ཀྱང་[2] བཀྲ།
花纹华丽呢 虎 华丽

མཐུ་རྩལ་ ནི་ སེང་གེ་ ཆེ།
本 领 呢 狮子 大

① 疑为缺漏而拟补的。

② 疑为缺漏淘玛斯所拟补的。

གང་ རུང་ ནི་ གཏོལ་ མ་ མཆིས།①
何 合适呢底细无 有
啊！学唱歌谣吧！
南方呢和北方，
绵羊呢适北方，
六谷呢宜南方，
不知呢选何方，
猛虎呢和狮王，
花纹呢猛虎美，
本领呢雄狮强，
选虎呢选狮王?!

诗歌一开始有“学唱歌谣吧！”一句引头，下面八句是正文。全首分两段，每段四句。引头句的意思与诗歌正文的内容不一定有紧密联系。

以上所讲六音节多段体两种诗歌格律的共同特点是：每句都是六个音节（有极个别的例外）；其中的第三个音节都是一个无意义的衬音“呢”（ནི）字（也有个别的例外）；其节奏停顿是二、一、二、一（××　×　××　×）也有分为三个音节一停顿的（根据不同用词，三个音节又可细分，不举例说明了）。每行诗句带“呢”字的现象与汉族古代楚辞中带“兮”的格式极相似。如《九歌》中的《湘君》：“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲？美要妙兮宜修，沛吾乘兮桂舟。令源湘兮无波，使江水兮安流。……。”②

---

① 据《东北藏古代民间文学》中的藏文拉丁字还原、翻译。

② 引自王力著《楚辞韵读》第14页。

这种格律的诗歌，在当时的诗歌中，占绝据对的优势。敦煌发现的古藏文史料中赞普传略里的绝大部分，以及民间文学中卜辞里的全部诗歌都是这种句式结构。上举各例中，凡是前面有一个呼唤词“啊”（ཀྱེ）的，都是卜辞中的诗歌。“啊”也可换译为“喂”，大概是为了引起求卜者注意听的。这种句式结构的诗歌，在当时社会上流行极广。上至国王臣相，下至黎民百姓都能以之作歌唱和，答对自然，运用娴熟。当时这类诗歌被称为“鲁”（གླུ）“古尔”（མགུར）或者“琪”（མཆིད）。从使用情况看，“古尔”应该是敬语。

（三）七音节自由体

敦煌发现的古藏文民间文学作品中，还有二十余首格言诗。每首至少四句，多至十余句；都是七音节句。四句一首的如：

ལེགས་རྒུ་བྱས་ན་དཔལ་དུ་སྐྱེ།།
善 九 做 若 吉祥 生
ཉེས་རྒུ་བྱས་ན་བྱུར་དུ་གྱུར།
罪恶 九 做 若 祸殃 变
འདི་གཉིས་གང་བྱ་ཞིབ་དུ་བརྟགས།
这 二 何 做 仔细 思考
ཤི་བ་ཡང་དག་ཐར་བ་མེད།།①
死 正确 逃脱 无

多做善事生吉祥，
多做坏事遭祸殃，
二者何为需细思，

① 引自敦煌古藏文写卷 P.T.126 号 128—133 页。

人皆难逃必死亡。

诗中各句的节奏停顿多是二、二、二、一（×× ×× ××）。从诗歌反映的思想内容看，这类格言诗，不但在思想上受到佛教观点的影响，而且在格律方面也受到印度格言诗作的影响。因为8—9世纪时，印度的一些格言诗作品如龙树（ཀླུ་སྒྲུབ་公元二、三世纪时人）的《百智论》（ཤེས་རབ་བརྒྱ་པ། 。译者是噶哇·白泽 ཀ་བ་དཔལ་བརྩེགས།公元八、九世纪人）、《修身论众生养育滴》（ལུགས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་སྐྱེ་བོའི་གསོ་ཐིགས། 译者是尚·那纳益希德 ཞང་སྣ་ནམ་བན་བདེ་ཡེ་ཤེས་སྡེ།།公元八、九世纪人）；尼玛百巴（ཉི་མ་སྦྱས་པ།叫生卒年不详）的《颂藏》（ཚིགས་སུ་བཅད་པའི་མཛོད།，译者白吉伦保德（དཔལ་གྱི་ལྷུན་པོའི་སྡེ།公元八、九世纪人）等格言诗集都已译成藏文。其格律大都是七音节四句体。但也有三句、五句、六句、七句的；每句也有九、十一、十三、十五，甚至十九等音节的，但都是单数。七音节三句体的如：

> སྦྲུལ་བས་ཀྱང་ནི་མི་སྲུན་གདུག།
> 蛇 比 更 呢不驯良者 毒
>
> སྦྲུལ་གདུག་སྨན་དང་སྔགས་ཀྱིས་ཞི།
> 蛇 毒 药 和 咒 平息
>
> མི་སྲུན་ཅིས་ཀྱང་ཞི་མི་བྱེད།།[①]
> 不驯者用什么 也 平息不 作
>
> 恶人更比毒蛇毒，
> 蛇毒可用药、咒治，
> 恶人无法来制服。

① 引自龙树著《智慧树》第181、249首。

十一个音节四句的如：

མཚན་མོ་མཚོ་ནང་སྐར་མའི་གཟུགས་བརྙན་སྣང་བ་ལ།
夜 晚 湖 内 星星 的 影 象 有
ངང་པ་པད་མའི་རྩ་བར་འཁྲུལ་པས་སྡུན་སྦྱུང་བ།།
天 鹅 莲 花的根 错觉 烦恼
ཉིན་མོ་པད་རྩ་མངོན་སུམ་མཐོང་ཡང་ཟ་མི་བྱེད།
白 天 莲根 真正看 见 也 吃不 作
བརྫུན་སྨྲས་སྡུན་སྦྱུང་བདེན་པ་ལ་ཡང་དོགས་པ་སྐྱེ།།①
谎言 说 烦恼 真 实对 也 怀疑 生

夜晚湖中映出繁星的影子，
天鹅错当莲藕去吃而上当，
因此白昼看到真藕也不吃，
正如被谎言骗去对真话也怀疑。

第四句限于意思，译成十三个音节了。这种通过对外族或外邦作品的翻译而产生的新的诗歌格律，出现比较晚，除上面所说二十余首格言诗外，对当时藏族诗歌的影响很小。但是，对后世的影响却是比较深远的。特别是其中的七音节四句体格律。

（四）其他

除上述诗歌格律在当时社会上比较流行外，还有一些书面著作中出现一些例外情况。如在敦煌古藏文史料的赞普传略中，有一首诗歌，书中也称之为“古尔”（མགུར），其格律极为特殊：

---

① 引自龙树著《智慧树》第181、249首。

འ་བ་ཉེ་ཉེལ་ཉིད།
阿爸 亲近 只有
བྱི་རོ་རོ་ན་ མདུང་ གི་རྩེ་རང་ཤིག།
鸟太狂若矛、枪的尖 就 死
ཡོས་རོ་རོ་ན་ལྷམ་གྱི་ཧོང་ར་ཤིག།།
兔 狂妄若 靴 的 靴 帮 死
བཙའ་ (?) བརྡུངས།
敌人 打垮
སྨུར་བཏབ།།
坟墓 修建
འོབ་ དེ་ མྱེད་ སྤུ་ དེ་ མྱེད།①
凶猛那个没有毛那个没有

只有阿爸最亲。
鸟儿太狂，死在枪尖下，
兔子太狂，皮子做靴帮。
敌亡，
坟建，
猛兽无，毛也无！

这是雅隆部落首领布德巩杰赞普（སྤུ་དེ་གུང་རྒྱལ།约公元前二百年左右）消灭了杀父的仇人，给父王修建了坟墓以后唱的歌。所以书中用了敬语“古尔”（歌）。诗中最后一句“猛兽无，毛也无”是说凶如猛兽的敌人被彻底消灭了。全歌六句，其音节数依次是六、九、九、二、二、六。这样的格律，在藏族诗歌中，极为罕见。想是早期诗歌比较自由的格律。

另外，在《巴协》（སྦ་བཞེད།）中还记有金城公主唱的一首

① 引自敦煌古藏文写卷 P. T. 1287 号。

歌，也有独特的格律。歌词如下：

རྒྱ་ གར་ གྱི་ ཡུལ་ ན་ དམ་པའི་ ལྷ་ ཆོས་ ཡོད་ དེ།
印 度 的地方在神圣的佛 法 有 虽然

ལམ་ བལ་ཡུལ་ དེ་ ཚད་ པ་ ཆེ།
路 尼泊尔那 酷热 大

དེ་ལ་ བསམས་ ནས་ སེམས་ ཐག་ཆད།
那 想 后 伤心、灰心

རྒྱ་ ནག་ གི་ ཡུལ་ ན་ ཇུ་ཞག་གི་རྩིས་ཡོད་ དེ།
内 地 的地方在 历算 有 虽然

ཕ་ ཡུལ་ ཞལ་ཐག་ རིང་།
家 乡 距离 远、长

དེལ་ བསམས་ ནས་ སེམས་ ཐག་ཆད།
那 想 后 灰心、伤心

བོད་ ཡུལ་ གྱི་ དབུས་ ན་ རྗེ་ རྒྱལ་ གྱི་ བཙན་ པོ་ ཡོད་ དེ།
吐 蕃 的中央在君 主 的 赞 普 有 虽然

བློན་ པོ་ གདུག་ པ་ ཆེ།①
大 臣 毒、凶恶大

印度境内虽然佛法很兴盛，

途经尼泊尔太热，

念及此时真伤心；

中原汉地历算虽然很发达，

家乡太遥远，

念及此时真伤心，

吐蕃境中虽然赞普很贤明，

① 引自《巴协》(藏文)，民族出版社 1980 年版第 3 页。

大臣太凶恶，
吐善大臣罪孽大！

这首诗歌共九句，依次的音节数是十一、七、七、十一、五、七、十二、五、七。从内容上大体可以分为三段，归入多段体。但在音节数目上却与当时的诗歌有较大的差异。

这个时期的诗歌格律情况，大致如上所述。其中以头音节句最为流行。因为当时的诗歌多数要配合曲调和舞蹈，所以，虽然不象汉族诗歌那样讲求押脚韵。但是，它的语言是极富音乐性和自然韵律的，形式凝练，节奏鲜明，读起来琅琅上口，铿锵有力。其中多段体的回环反复，与汉族《诗经》中的诗歌极相似。如《诗经》中的《硕鼠》“硕鼠硕鼠，无食我黍，三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。硕鼠硕鼠，无食我麦！三岁贯女，莫我肯德。逝将去女，适彼乐国。乐国乐国，爰得我直。硕鼠硕鼠，无食我苗！三岁贯女，莫我肯劳。逝将去女，适彼乐郊。乐郊乐郊，谁之永号。”[1] 从中很清楚地看出二者之间在分段、用词、组句、回环反复等方面都是一样的。

诗歌格律是诗歌艺术的不可缺少的构成部分，是诗歌创作长期积累的经验。最原始阶段，可能是与生产劳动的动作节奏相谐调的。藏族诗歌格律发展到吐蕃时期，虽然尚不能称为非常多姿多彩，但是，已有了相当的变化，为藏族后世诗歌的丰富和发展，奠定了坚实而丰厚的基础。

---

① 引自《诗经选)，余冠英注译。人民出版社 1982 年版第 112 页。

二

到公元 11 世纪前后，藏族奴隶制社会已经土崩瓦解，整个青藏高原的藏族地区形成分裂割据的局面。藏族社会逐步过渡到封建农奴制社会，政治、经济、文化都发生了巨大的变化和迅速的发展。藏族诗歌也随之丰富发展起来，民间诗歌出现了质的飞跃，这从伟大的英雄史诗《格萨尔王传》的产生和广泛流传可以得到有力的证明，同时，伴随着封建割据局面的出现，藏传佛教的各个教派也纷纷建立。由于各教派都争相宣传本派的主张，在宣传中又常常采用诗歌这一艺术形式，产生了作家诗的不同流派。所以，无论是民间的还是作家的诗歌都出现了一个繁荣时期，从而使诗歌的格律也极大地丰富起来，这时期产生并广为流传的《格萨尔王传》中的诗歌和作家创作的《米拉日巴道歌》、《萨迦格言》、《噶当师徒问道语录》等著作中的诗歌，都具有代表性和典型意义。从这些诗歌中，我们可以清楚地看到藏族诗歌格律的继承和发展脉络。

（一）多段回环体

或简称多段体，或称“鲁体”。这种诗歌格律是在吐蕃时期六音节多段体的基础上发展演化而来的。每首诗歌有数段，每段有数句，每句有六、七、八、九以至更多的音节，形式比较复杂多样，下面举例说明。

སྟག་དམར་ཡག་ ཟེར་ བའི་གཡེར་པོ་ཆེ།།
虎　斑　纹 称作 的 爱修饰者

ངོམ་ བསམ་ན་ཙན་དན་ནགས་ལ་འགྲིམ།
显示 想 要 檀 香 树林在漫游

འཛུམ་མ་ ངོམ་ དམར་ཡག་ཅི་ལ་ ཕན།།
笑 未满足 斑纹 何 有益

འབྲོང་བྲེ་སེ་ སེར་ ཟེར་བའི་གཡེར་པོ་ཆེ།།
野牛 黑黝褐色称作的爱修饰者

རྩེ་བསམ་ན་རོག་པོ་ རྫ་ ཡ་འགྲིམ།
玩 想 要 黑青 岩山在漫游

རྭ་མ་ ངོམ་ འབྲོང་ ཆུང་ཆི་ལ་ཕན།།
角未满足野牛小 何有益

རྐྱང་ ཁ་དཀར་ཟེར་བའི་གཡེར་པོ་ཆེ།།
野驴嘴 白 称作的爱修饰者

རྒྱུག་ བསམ་ན་ན་གཞུང་གྲུ་གུར་སྒྲིལ།།
奔跑 想 若 草原 线团 卷

བང་མ་ ཐུད་ ཁ་དཀར་ཅི་ལ་ ཕན།།
奔 未(成)嘴 白 何 有益

ཧོར་ ཨ་ཆེན་ཐང་ རྩེ་ གཡེར་པོ་ཆེ།།
霍尔 阿钦 唐 泽爱修饰者

རྣོད་ བསམ་ནས་གླིང་ལ་ཆས་ནས་འོང་།
猛烈 想 后 岭国 走 后 来

རྩལ་ མ་ ངོམ་ གཡུ་འབྲུག་ཅི་ལ་ ཕན།།①
武艺未显示 玉 龙 何 益处

猛虎王斑斓好华美，

欲显摆漫游到檀林，

显不成斑纹有何用?!

野牦牛黝褐好华美，

欲舞角登上黑岩山，

① 引自藏文《霍岭大战》第196页。青海民族出版社版。

舞不成年轻有何用?!
野骏马白唇好华美，
欲奔腾徜徉草原上，
奔不成白唇有何用?!
霍英雄唐泽好华美，
欲比武来到岭战场，
比不成玉龙有何用?!

诗歌中的唐泽和玉龙是同一人的不同称呼，是霍尔国的大将。这首诗歌可分为四段，每段有三句，每句有八个音节，其节奏停顿是一、二、二、二、一（×　××　××　××　×），也有分为三、二、三（×××　××　×××）的。各段章法、句式相同。各段相对应的句子如各段的第一句之间和各段的第二句之间，各段的第三句之间在用字、组词、造句等方面都有着很工整的对仗或反复沓步，如各段第一句中，头三个音节分别是“虎斑斓”、“牛黝黑”、“马白唇”、“霍英雄”，都是同位结构的词组，其音节停顿也都是一、二（×　××），互相对仗，极为工整。第四、第五个音节都是“叫做”（或“称为”）一词的反复。第六、七、八三个音节都是“好华美”一词的重复。“牛黝褐”的“牛”是“野牛”、“马白唇”的“马”是“野马”（学名：西藏野驴），藏文原文都是一个音节的词，故译“牛”、“马”以表示对仗。其他各句也是这样的。再如：

དཀར་པོའི་ཕྱོགས་ཀྱི་དཔའ་རྩལ་དེ༎
白色的 方向的 英雄 那

དགྲ་ལྷའི་དུང་མཁར་ནང་ནས་རྒྱལ༎
战神的 螺 堡 内 胜

ནག་པོའི་ཕྱོགས་ཀྱི་བདུད་རིགས་དེ༎
黑色的方向的 魔鬼类 那

ངམ་ཡུལ་ས་མཁར་ནང་དུ་ཕམ༎
昂 地土 堡 内 失败

མཁའ་ ལྡིང་ བྱ་ཁྱུང་དམར་པོ་དེ༎
天 盘旋大 鹏 红色的那

རི་རབ་ལྷུན་པོ་ རྩེན་ རྒྱལ༎
山 须弥 顶尖胜利

གཉིས་སྐྱེས་གདུག་པའི་སྦྲུལ་ནག་དེ༎
重 生 毒 的 蛇 黑 那

ས་ནག་ མཆིན་ པའི་གཏིང་ན་ ཕམ༎
土 黑 肝（色）的 底 失败

རྩལ་ ལྡན་སེང་གེ་གཡུ་རལ་ ཅན༎
武艺 有 狮子 玉 鬃 具有

གངས་རི་དཀར་པོའི་རྩེ་ན་ རྒྱལ༎
雪山 白色的 顶 胜利

གཤོག་སྒྲོ་ཟད་པའི་ལྟས་ངན་ གོ༎
翅 羽穷尽的 兆 恶 猫头鹰

ཁོག་རུལ་ཤིང་གི་ཁོང་ན་ ཕམ༎
腔烂 树 的 内部 失败

རྒྱ་སྟག་འཛུམ་ ཁྲའི་ རི་མོ་ ཅན༎
老虎 笑 花的花纹具有

ཙན་དན་ནགས་ཀྱི་དཀྱིལ་ན་ རྒྱལ༎
檀香树 林 的 中央 胜利

ཁབ་ལྟར་སྤུ་གཟེར་སྣང་ཚུང་དེ༎
针 似 毛坚立 刺猬 那

ཆུ་ནག་འཁྱིགས་པའི་འགྲམ་ན་ ཕམ༎
水 黑 冰 的 边 失败

རྫུ་འཕྲུལ་བུ་ རྟོད་ སེང་ཆེན་ང་༎
神 变 男勇烈 狮 大 我

མགོ་ནག་མི་ཡི་ཡུལ་ན་རྒྱལ།།
头 黑 人的 地方 胜利

བདུད་བློན་ཁྱི་ནག་སྲོག་རྩ་དེ།།
魔 臣 狗 黑 命 根那

མི་གཙང་འདམ་གྱི་ཁོད་ན་ གཅོད།། ①
不 洁 泥的 中间 砍断、杀

善良勇敢大英雄，
战神螺城中得胜；
邪恶凶狠众妖魔，
昂地城中遭失败。
红色大鹏翔太空，
须弥山顶得胜利；
重生② 爬行黑毒蛇，
黑土坑里遭失败。
威猛雄狮抖玉鬃，
白雪山上得胜利。
翅翎脱尽猫头鹰，
烂树从中遭失败。
花纹斑烂老虎猛，
密檀林中得胜利，
毛硬如针小刺猬。
黑河水上遭失败。
神变勇士雄狮③ 我，

---

① 引自藏文《降伏妖魔》第153页。甘肃人民出版社1980年版。

② 重生，或译二生，蛇的异名。因其先卵生，后又从卵中孵出，故名。也可作“牙”和“鸟”的异名。

③ 雄狮，雄狮大王的简称。即格萨尔王。

黑头人间得胜利；
牧羊魔臣黑狗命，
就在脏泥坑断送！

这首歌共分五段，每段有四句，每句有七个音节。其节奏停顿是二、二、二、一（×× ×× ×× ×），各段之间章法相同，句式整齐。相对应的句子间用字、组词对仗工整。

还有七音节和八音节间杂的如：

མཁར་སེང་ ཕྲུག་ ཐོད་པའི་ སྐུ་མཁར་ དེའི།།
堡 狮 幼雏福报的城堡（敬）那的

མཁར་མགོར་གསེར་གྱི་ ཉི་མ་ ཤར།།
堡 头 金的 太阳 升

གསེར་ཉི་མས་གླིང་བཞི་སྐྱིད་ལ་བཀོད།།
金 太阳 洲 四幸福 安排

མཁར་སྐེད་ དུང་གི་ ཟླབ་ ཚེས།།
堡 腰 海螺的月亮照耀

དུང་ ཟླ་བའི་འོད་ཀྱིས་མུན་པ་ སེལ།།
海螺 月亮 光 黑暗 消除

མཁར་ཞོལ་ ཆོས་ཀྱི་ ཆར་བ་འབེབས།།
堡 下 佛法的 雨 降落

ཆོས་ ཆར་བས་ འགྲོ་ ཁམས་བདེ་ལ་བཀོད།།①
佛法 雨 众生 界 安乐 安置

这僧雏脱巴巍峨城，
城头黄金太阳升，

① 引自藏文《世界公桑》（或译《世界大王煨公桑》第128页，甘肃民族出版社1980年版。

金太阳照得四洲明；
城腰白螺明月照，
螺明月银光除黑暗；
城下佛法甘霖降，
佛法雨滋润众生乐。

这是一首带有引头句的三段体诗歌。每段有两句。每段的第一句都是七个音节，第二句又都是八个音节。一段中的两句的音节数虽然不相等，但是，两段相对应的句子的音节数却是相等的，是七音节和八音节间杂对应的。

མཐོ་ལ་ཡངས་པའི་གུང་སྔོན་དང་གཅིག།
高 又 广 的 天 蓝 和 一
དེ་ལ་འཁོར་བའི་ཉི་ཟླ་ཟུང་གཅིག་དང་གཉིས།
那 转 的 日月 双 一 和 二一
དུས་ཚོད་གནས་སྐབས་ཀྱི་འབྲེལ་བ་ཡོད་ཡུད་དུ་གདའ།
时间 暂且 的 联系 恍惚 有
དགུང་སྔོན་ཁྱེད་ སྐུ་ཁམས་ ཅི་བདེར་བཞུགས།
天 蓝 你 身体（敬）任何 安
ཉི་ཟླ་ ངེད་ གླིང་བཞི་བསྐོར་དུ་འགྲོ།
日月 我们 洲 四 转 走
རྣམས་ ཀྱང་ ཀུ་རེ་ ཞུས་པ་ ལགས།
装作 虽然 嬉戏、开玩笑 是
དགུང་སྔོན་ཁྱེད་སྤྲིན་གྱིས་མ་བསྒྲིབས་པ་ཞུས།
天 蓝 你 云 不 遮 作
ཉི་ཟླ་ ངེད་ གཟའ་ཡིས་མ་བཟུང་བ་བགྱིས་དེ།
日月 我们 天狗 不 捉住 作
ཞལ་ ཡང་ཡང་ དུ་ མཇལ་བའི་ སྨོན་ལམ་འདེབས།
面作 常常作 地作 相见的作 祈祷作 作

བཀྲ་ཤིས་ ཆོས་ མཐུན་ དུ་ མཇལ་བའི་ སྨོན་ལམ་འདེབས།།
吉祥 佛法相合地相见的作祈祷作　作

མཐོ་ ལ་ ཡངས་ པའི་ བྲག་ སྟོད་ དང་ གཅིག།
高又阔　的岩峰同　一

དེ་ ལ་འཁོར་ བའི་ བྱ་ རྒྱལ་ རྒོད་ པོ་ དང་ གཉིས།
那　转　的鸟王鹫鹰同　二

དུས་ཚོད་ གནས་སྐབས་ ཀྱི་ འབྲེལ་བ་ ཡད་ཡུད་ དུ་ གདའ།།
时间　暂且　的联系　恍惚　有

བྲག་ སྟོད་ ཁྱེད་ སྐུ་ཁམས་ ཅི་ བདེར་ བཞུགས།།
岩峰你身体（敬）任何平安住、坐

བྱ་ རྒྱལ་ ངེད་ ནམ་ འཕང་ གཅོད་ དུ་ འགྲོ།
鸟王我天划　破　走、去

ནོམས་ ཀྱང་ ཀུ་ རེ་ ཞུས་ པ་ ལགས།།
装作虽然嬉戏玩笑　是

བྲག་ སྟོད་ ཁྱེད་ ཐོག་ གིས་ མ་ བཤིག་ པ་ གྱིས།།
岩峰你　雷　不击碎　作

བྱ་ རྒྱལ་ ངེད་ ཐག་ རྙིས་ བཟུང་ བ་ བྱུས་ ནས།།
鸟王我网索不　捉住　作

ཞལ་ ཡང་ ཡང་ མཇལ་ བའི་ སྨོན་ ལམ་ འདེབས།།
面常常地　见的　祈祷　作

བཀྲ་ ཤིས་ ཆོས་ མཐུན་ དུ་ མཇལ་ བའི་ སྨོན་ ལམ་ འདེབས།།
吉祥佛法相合地相见的　祈祷　作

……①

一有高阔的蓝天空，

二有日月一双高空升降，

如今暂时之间恍惚相联系，

---

① 引自藏文《米拉日巴传及其道歌》第751页。青海民族出版社1981年版。

请你蓝天暂时留住，
我们日月去绕四洲，
虽然不过是暂离别，
祝你蓝天不被乌云遮，
愿我日月不被天狗吞食，
祈祷我们能够常相会，
祈祷共适同法吉祥相会；
一有高而广的岩峰，
二有盘旋在岩峰的雄鹰，
如今暂时之间需要两分离，
请你岩峰平安留住，
雄鹰我去翱翔太空，
虽然不过是暂离别，
祝你岩峰不被霹雳击，
愿我雄鹰不被索网扑获，
祈祷我们能够常相会，
祈祷共遵同法吉祥相会；……

这首诗歌共有五段，为了节省篇幅，这里只引了两段。下面还有大河和金鱼，哈罗花和蜜蜂，众信徒和米拉日巴等三段。每段都是十句，每句的音节数依次分别是八、十、十一、八、八、七、九、十、九、十（只有三个句子例外）。一段之中各句的音节数虽有参差，但是各段间相对应的句子的音节数却是相等的。所以，一般也有规律可循。各诗段有相同的句式章法，整首诗歌既具有整齐美，又显得错落有致、灵活多句式章法，整首诗歌既具有整齐美，又显得错落有致、灵活多变。是相同和不同辩证统一的形式美。

这类多段（回环）体的格律和吐蕃时期的六音节多段（回环）体的格律比较起来，共同之点是：一首多段；各段的句数不限，但一首诗的各段的句数一般相等；各段之间的内涵意思、组词用字、词的类别、句式等有对仗和反复回环关系；有的诗歌有引头句等，这些都是相同的。从而可以清楚地看出二者之间一脉相承的紧密关系。但是，二者之间也有很多不同的地方：一是句中的衬音“呢”（ཉི）消失了；二是突破了六音节句，产生了多音节的诗句，其中以七、八、九音节的最常见，六音节句反而少了，在某种程度上，可以说没有音节数的限制了；三是诗句中的节奏停顿随着音节数目的变化也发生了变化，不再局限于单一的节奏；四是一段诗中各句的音节数不一定相等，但与其他段的相对应的诗句的音节数相等。比吐蕃时期更加灵活多变了。

（二）自由体

这种诗歌格律也是在吐蕃时期六音节自由体的基础上发展起来的。举例说明如下：

བྱང་ཆུབ་ རྫོང་ གི་དབེན་གནས་འདི།།
江 秋 宗（县）的寂静 地方 这

ཕུ་ ན་ལྷ་བཙན་གངས་དཀར་མཐོ།།
谷头在神凶猛雪山 白 高

མདའ་ན་ཡོན་བདག་ དད་ ལྡན་ མང་།།
谷口在 施主 信仰具有 多

རྒྱབ་རི་དར་དཀར་ཡོལ་བས་བཅད།།
背山绸 白 幔 帐 隔断

མདུན་ན་དགོས་འདོད་ནགས་ཚལ་སྤུངས།།
前 在 所 欲 森林 堆集

སྤང་གསྔོང་ཉེའུ་གསིང་ཆེ་ལ་ཡངས།།
草 地 草 坪 大而 广

དྲི་ལྡན་ཡིད་འོང་པད་མ་ལ།།
味具有 可 心 荷花

རྐང་དྲུག་ལྡན་པའི་དར་དིར་ཅན།།
足 六 具有 的 嗡嗡 有

རྫིང་བུ་སྐྱིང་ཀ་ཆུ་ངོགས་ལ།།
水池 水塘 水 面 在

ཆུ་བྱ་མགྲིན་པ་སྐྱོགས་ནས་བལྟ།།
水鸟 颈 弯曲 后 看

……①

江秋宗这静地方，
谷头山高神威扬，
谷口具信施主多，
后山宛如白幔障，
前有如意密丛林，
青青草坪宽又广，
馨香荷花尝心目，
六足蜜蜂嗡嗡翔，
叮咚泉水池塘上，
水中禽鸟回首望，
……

这首歌共有三十二句，每句都是七个音节。节奏停顿是二、二、二、一（<u>××</u> <u>××</u> <u>××</u> <u>×</u>）。还有九音节句及各音节间

① 引自藏文《米拉日巴传及其道歌，第 249 页。青海民族出版社 1981 年版。

杂句的诗。各种音节数间杂的如：

ཁ་བ་ཉིན་དགུ་མཚན་དགུ་བབས།།
雪 日 九 夜 九 落
ཆ་ལ་ཉིན་མཚན་བཅོ་བརྒྱད་བབས།།
倍 日 夜 十 八 落
འབབ་ ཆེ་སྐྱེ་ ཆེ་བ་ བལ་འདབ་ ཙམ།།
落大较大 的 羊毛片羽 些
འདབ་ཆགས་བྱ་ ལྟར་ ལྡིང་ ཞིང་བབས།།
羽 形成鸟 似 盘旋 并 落
ཆུང་སྐྱེ་ཆུང་ བ་ འཕང་ལོ་ ཙམ།།
小 较 小 纺锤 约略
བུང་ བ་ ལྟ་ བུར་འཁོར་ཞིང་བབས།།
蜜 蜂似 地 转 且 落
ཡང་ཆུང་སྲན་མ་ཡུངས་འབྲུ་ ཙམ།།
更 小 豌豆 菜籽 约略
ཁུ་འཕང་བཞིན་ དུ་ འདྲིལ་ཞིང་བབས།།
雪 屑 似 地 卷 且 落
ལར་ ཁ་བ་ ཆེ་ ཆུང་ཚད་ལས་འདས།།
再者 雪 大 小 量 从 超出
མཐོ་གངས་དཀར་ གྱི་ རྩེ་ མོ་ དགུང་ལ་ རེག།
高 雪山 白 的顶端上天空触摸
དམའ་ རྩི་ ཤིང་ནགས་ཚལ་བསྙལ་ཞིང་མནན།།
低 树 木 林 园 放倒 且 压
……①

九天九夜雪飞扬，

---

① 引自藏文《米拉日巴传及其道歌》第 219 页，青海民族出版社 1981 年版。

十八日夜大雪降。
大雪团似羊毛团，
宛如飞鸟降且旋；
小雪有如纺线绽，
好象蜜蜂落而盘；
最小如豆似芥子，
扬扬洒洒雪屑面。
大雪小雪纷纷下，
雪峰增高触九天，
雪压密林低低垂，
……

这首诗相当长。全诗以七音节句为主，但也有八音节、九音节句，音节多寡根据内容需要而定，没有什么规律。

这类自由体格律，继承了吐蕃时期的“六音节自由体”而又有所发展：衬音“呢”消失了；突破了六音节句的限制；节奏停顿也不同了。

用多段体和自由体两类格律所作的诗歌，当时除继续被称作“鲁”、“古尔”以外，尚被称作“央”（དབྱངས）、“年阿鲁”（སྙན་ངག་གླུ་）、“年阿勒谐古尔”（སྙན་ངག་ལེགས་བཤད་མགུར）等。其中除“古尔”是敬语外，又出现了“松古尔”（གསུང་མགུར་）作双重敬语，“朽鲁”（ཞུ་གླུ）作为谦语。

（三）七音节四句体

也称“格言体”。这类诗歌格律实际上是将吐蕃时期的“七音节自由体”中的“四句七音节”格律单独挑出来加以发展、扩大使用而形成的独特格律。特别是萨迦教派的大学者贡

噶坚参（ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན།公元 1182—1251 年）专门用这种格律撰写了一部《萨迦格言》（ས་སྐྱ་ལེགས་བཤད），宣传他的政治见解、处世哲学、教派主张等，影响很大，后世学者起而效仿，遂成一体。例如：

དཔུང་ཚོགས་འགྲོ་ན་མཇུག་སྡུད་ལ།
军　队　走若　尾　收集

ལྡོག་ན་དེ་ཡི་སྣ་འདྲེན་བྱེད།།
返回若那的鼻　领　作

བཟའ་བཏུང་མཐོང་ན་ནན་གྱིས་འཛུལ།།
吃　喝　看见若用力地　钻入

དཀའ་བ་མཐོང་ན་ཐབས་ཀྱིས་འཛོལ།
困　难看见若方法　以　躲避

军队冲锋他殿后，
撤退之时他领头；
看见吃喝拼命钻，
遇到困难想法溜。

这种格律的诗句的节奏停顿是：二、二、二、一（×× ×× ×× ×）。有大量的诗分为两联，第一、二句为一联，一般直述作者本意，藏话叫作“顿”（དོན）；第三、四句为一联，一般是对本意的比喻，藏话叫作“拜”（དཔེ）。例如：

བླུན་པོའི་ཡོན་ཏན་ཁར་འབྱིན་ཏེ།།
愚　人的　学　问　口上　放出

མཁས་པའི་ཡོན་ཏན་ཁོང་ང་སྦེད།།
学者的　学问　腹腔　藏

སོག་མ་ཆུ་ཡི་སྟེང་ན་འཕྱོ།།
麦秸　水　的　上面　浮

ནོར་བུ་ཏིང་དུ་བཞག་ཀྱང་འབྱིང་།།
宝贝　上面　放　也　沉没

愚人学问挂嘴上，
智者学问腹中藏；
麦秸浮在水表皮，
宝贝放上也沉底。

这首诗有喻有实：前两句是本意（实），成一联；后两句是喻，成一联。一联中的两句诗的句法、用字、组词常常是对仗的。如第一联中，头一句的“愚人”和第二句的“智者”相对；“挂嘴上”与“藏腹中”相对。上下两联的章法，句式也是相同的。藏话把这种喻、实并列的结构形式叫“对举喻”（ཟླ་བོ་དངོས་པོའི་དཔེ）。一联中，一般是一行一个完整的意思。但是，也有一行诗的七个音节所表达的意思未完而占用下一行字数的情况。如：

ཐུགས་སུ་བསྒྲུབ་ཐར་མི་ནུས་པའི༎
最后　做　成不能　的

བྱ་བ་ལེགས་ཀྱང་འཇུག་མི་རུང་༎
事情　好　虽然进入不合适

ཁོང་པའི་ནང་དུ་མི་འཇུ་བའི༎
腹　胃的里面不消化　的

ཁ་ཟས་ཞིམ་ཡང་སུ་ཞིག་ཟ༎
食品　香　虽然谁　个　吃

最后不能成功的，
事情虽好不宜做；
胃肠不能消化的，
食物虽香谁肯吃！

诗中第一行的意思未完，占用了第二行的字数；第三行的意思不完整，占用了第四行的字数。这种情况只发生在同一联中，实际上使两行诗构成了一个复合句。这种结构形式，在传统的藏族诗歌中是没有的。它是借鉴了印度格言诗的格律。这种格律因为固定为七音节四句，所以内容的表达有时受到一定程度的限制。后世只用于格言诗的写作，遂形成作家诗的一个重要流派。

这个时期从印度翻译的格言诗如《遮那伽修身论》（ཙ་ན་ཀ་ལུགས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས། 作者遮那伽生平不详；译者仁钦桑保，རིན་ཆེན་བཟང་པོ། 958—1055 年）、《玛苏罗格舍修身论》（མ་སུ་རཀྵ著者玛苏罗格舍，生平不详；译者释迦罗卓，ཤཱཀྱ་བློ་གྲོས། 11 世纪人）、《百句颂》（ཚིགས་སུ་བཅད་པའི་བརྒྱ་པ། 著者胜欲 མཆོག་སྲེད，生平不详；译者却吉喜饶 ཆོས་ཀྱི་ཤེས་རབ། 11 世纪人）等，其格律大都也以四句七音节为主。

（四）年阿体

这类格律的诗歌是在《年阿买隆》（སྙན་ངག་མེ་ལོང་།）的指导下写成的。“年阿”，意为“雅语”或“美文”，与汉文的“文章”一词的原意“富有文采，斐然成章”约略相同；“买隆”，意为“镜子”。合起来便是“美文镜”或“文镜”。内容除少量涉及文艺理论外，主要是讨论文体，讲述修辞手法和写作知识的。包括诗、散文和散韵合体三者。但是，以诗为重点，所以过去汉族传统译为《诗镜》或《诗镜论》。原是 7 世纪前后印度的宫廷诗人檀丁所著。萨班·贡噶坚赞首先择要译述为藏文。13 世纪期，又由雄敦·多吉坚赞（ཤོང་སྟོན་རྡོ་རྗེ་རྒྱལ་མཚན།）于 1277 年全部译成藏文，在藏族上层人士中广为流传，影响很

大，很多学者都以之为指导来写诗，遂成作家诗的重要流派之一。

1. 诗的分类

《诗镜》从结构上把诗分为四类。即："自解"（གྲོལ་བ），每首诗四句，表达一个完整的内容，类似汉族的绝句诗。有的称为单节（或单段）诗。如：

རབ་དཀར་ཆུ་སྐྱེས་སྐྱེས་པའི་སྙིང་ལ།།
极 白 水生 盛 的 中心
ཚངས་པའི་ བུ་མོ་ ཡིད་འཕྲོག་འཛུམ་སྒྲིག་ཅན།།
梵 天的女儿心 夺 妩媚 具有
རྒྱུད་མང་ སྒྲ་ལས་ངག་གི་དཔལ་སྦྱིན་པ།།
琵 琶 声 从 语的 吉祥 给
དཔག་བསམ་འདོད་འཇོ་སྙིང་གི་དཔྱིད་དེར་འདུད།།[1]
如 意 满 意 心的 春 那 致敬

身在洁白水生[2]之蕊心，
梵天女儿妩媚夺人魂，
弹奏琵琶铮铮声悠扬，
向您致敬您是心头春。

诗中第一句的"水生"是"荷花"的藻饰词；第二句的"梵天女儿"即"妙音天女"。这是一首赞颂妙音天女的诗。

"类联"（རིགས）或称"一类"，数节（或段）诗联合起来表达一个完整的内容，以最后一节为重点。例如：

འཇམ་མཉེན་རབ་དཀར་པད་མ་ཡི།།
柔 软 极 白 荷花的

---

① 引自五世达赖著《妙音欢歌》第13页。
② 水生，荷花的异名。因其出于水，故名。

བརྟན་པ་ཅི་ཡང་འཕྲོག་བྱས་པའི༎
坚 定任何也 夺 作 的

བཞིན་གྱི་ཟླ་བ་གསར་པ་འདི༎
脸 的月亮 新 这

གཞན་ཡིད་འགུགས་པའི་ལྕགས་ཀྱུ་བཞིན༎
别 心 招勾 的 铁 钩 似

འཇའ་ཚོན་འཁྱུག་འདྲའི་མིག་གི་དཀྱུས༎
彩虹 闪烁似的 眼的 长

ཟུར་གྱིས་རིང་པོར་བལྟ་བ་ཡིས༎
角用 远 看

རྣ་སྒོང་ཨུཏྤ་ལ་ཆོན་པོ་ལ༎
耳上面睡莲 束

ཕྲག་དོག་བྱེད་པའི་ཆོམ་རྐུན་མ༎
嫉妒 做 的 盗匪 女

ཨུ་དུམ་བཱ་ར་འཛུམ་པའོ་ཞལ༎
昙花 笑 的 口

ཚེམས་ཕྲེང་ཟེའུ་འབྲུ་སྒོད་པ་ཅན༎
牙 排 花蕊 笑 有

ཏ་རི་ཙན་དན་དྲི་ཕྲོ་བའི༎
白檀香 香味放出的

དགའ་མ་མཐོང་བས་འདོད་འཕེལ་འགྱུར༎①
喜 女 看 见 欲 增长 变

柔嫩洁白似荷莲，
初升美丽新月颜，
夺走任何坚定心，
恰似勾魂铁钩般；
闪烁青睐彩虹眼，

---

① 引自五世达赖著《妙音欢歌》。

媚目睨视常流盼，
耳畔饰花睡莲串，
见之忌妒心难安；
微笑双唇昙花开，
洁白齿露莲蕊排，
美女白檀香习习，
见者心醉油然爱。

这首诗共十二句，分为三节，每节四句，都是描写美女的容颜体态的。第一节四句，描绘美女的面容似莲花，像新月，勾人心魂；第二段四句，描述美女眼睛似睡莲，像彩虹，流盼照人；第三节四句，赞美美女的嘴巴、牙齿、以及体香，最后落脚在“见者都对之油然产生爱慕之情”的中心意思上。各节所写都是同类事物，句数相等。但是，不象多段体那样回环反复及对仗工整。

“库藏”（མཛོད），各节诗单独说明一个内容，而又联合成为一组诗，不受每节四句的限制。例如：

དྲི་མ་དང་ བྲལ་ རབ་ཏུ་དཀར།
垢 和 离开 极 白

འདོད་པའི་གདུང་བ་འཕྲོག་པར་བྱེད།
欲 的 痛苦 夺 作

མཛེས་པའི་ཆ་ཤས་མ་ལུས་ གང་།
美丽的 部分 无余 所有的

ཟུར་མིག་བསིལ་ཟེར་སྤྲོས་པ་ཡིས།
媚 眼 凉光 放射

སྙིང་གི་ཀུན་ད་ ཅི་ ཡང་འཛུམ།
心 的 睡莲 任何 也 笑

ཁ་ཡི་དྲི་ཞིམ་ཟླ་ཤེལ་གྱིས།།
口的味香　水晶

རབ་དགའ་མཆུ་སྒྲོས་བརླན་པར་གྱུར།།
极　喜　嘴　唇　湿润　变

ལང་ཚོ་རྒྱས་པའི་འདོད་པའི་ཉམས།།
青春旺盛的　欲的　态

རི་དྭགས་མཚན་མ་ཧྲིལ་པར་རྫོགས།།
驯兽　标记　完全　满足

ཡིད་འོང་མ་འདི་ལྷའི་བུ་མོ།།①
心　来　女这神的女儿

脱尽尘垢极洁白，
消除一切欲念苦；
玉体美丽各肢体，
媚眼月光照射下，
心之睡莲全笑开；
口中妙香水晶王，
润泽含笑秀朱唇；
青春焕发妩媚态，
宛如玉兔明月升，
原是神女下凡来。

这是一首赞颂神女的诗。头两句是一节，颂扬神女的洁净；后三句是一节，赞美神女的四肢和眼睛；再后两句又是一节，赞美女神的嘴巴；最后二句是一节，赞美神女的青春媚态。各节句数不等，所描写的事物也不一样，共同组成一首完整的诗。

“集聚”（འདུས་པ），也称为“大诗”，是长篇诗作。一般以

① 引自五世达赖著（妙音欢歌）。

四句为一个诗节。例如：

ཡིད་འོང་རི་དགས་མིག་ཅན་གྱི༎
心 来 驯兽 眼 有的

འཇམ་ཞིང་མཉེན་པའི་ལག་པ་ཡིས༎
软 且 柔的 手

ཆུ་སྐྱེས་གསར་པའི་འདབ་མ་དག།
水 生 新 的 瓣 二

སྐད་ཅིག་ཉིད་ལ་ཕམ་བྱེད་བཞིན༎
声 一 就在 失败 似

སྙིམ་པའི་སྨད་བྱུང་རེག་བྱ་ཅན༎
合拢的 精美 触觉 具有

འདོད་པས་མྱོས་པའི་ཡིད་ཅན་གྱི༎
欲 醉的 心 有的

ལུས་ལ་རེག་པའི་བདེ་བ་ཡིས༎
身 对触摸的 安乐

སྔོན་མེད་སྙིང་གི་བདུད་རྩིར་བྱས༎
从前没有 心的 甘露作

འཛམ་བུའི་གསེར་སྦྱངས་གདུ་བུ་ལ༎
世界的 黄金 钏在

སྣ་ཚོགས་རིན་ཆེན་ཕྲས་མཛེས་པའི༎
各种 宝贝 镶 作的

འདྲེན་བྱེད་ཡུལ་གྱི་དགའ་སྟོན་འདི༎
引作（眼）域的 宴会 这

འཇིག་རྟེན་རྒྱལ་པོསབསྐུབ་པར་བྱས༎①
世界 王 选做 作

可意驯兽美目女，

① 引自五世达赖著《妙音欢歌》。

双手柔嫩似柔荑，
水生新莲花瓣片，
见之羞惭难相比；
合掌白嫩具知觉，
触摸欲念陶醉者，
使之全身出欢乐，
如心甘露未曾尝；
人世罕见黄金钏，
各种珍宝钏上嵌，
双目视之如美餐，
此皆造物主创建。

诗中的“具驯兽目”是美女的藻饰词（异名），“水生”是莲花的藻饰词，“具知觉”是手的藻饰词。全诗也是赞美女的。还可以写得更多更长。限于篇幅，不再举更长的例子了。

年阿体诗歌的句子，从五个音节到二三十个音节不等。以七至十个音节的最为常见。

叠字式

年阿体诗中的音韵修饰（སྒྲ་རྒྱན་）中，讲求一种叠字式格律。在一首诗中，有意安排某一个字、词或句子重复出现在一定的位置上，造成声音上的和谐，增强诗歌的音乐美。其中又分若干情况。例如“同字相连句首重叠式”：

སྙན་ སྙན་ དན་ཏྲ འི་གཞུང་གི་ཚིག་དོན་ཀུན།།
优雅优雅　檀丁　书的　词义　全
ཟབ་ ཟབ་ མཁས་པའི་གསུང་ལས་འོངས་པ་བཞིན།།
深奥深奥 学者的　讲　从　出现　似

གསལ་གསལ་བློ་དང་ལྡན་པའི་སློབ་མ་ལ།།
聪明聪明 智和 具有的 学生
སྙད་ སྙད་ མགྲིན་པའི་ལམ་ནས་འཆད་ལ་ སྒྲོ།། ①
从容从容 嗓子的 路 从 讲 而放出

雅雅檀丁所著书中文，
深深正如学者所评论。
聪聪天赋明慧学子辈，
悠悠吟咏传后人！

这是在每句的句首有一个字连在一起相重叠。重叠的字，每句可以相同也可以不一样。还有的只有三句的句首一字重叠。例如：

འཁྱིལ་ ཁྱིལ་ མདངས་འདོ་འབར་བའི་སྒྲོ་ཚོགས་རྣམས།།
旋转旋转 光 亮 燃烧的 翎 集 众
མཛེས་མཛེས་ལྡུམ་པོར་བྱས་པའི་གདུགས་མཚར་པོ།།
美丽美丽 园的 作的 伞 稀奇
བསྐོར་བ་ རྨ་བྱའི་ བུ་མོ་ ཀུན་དགའ་མིག།
旋转 孔雀的姑娘 全 兽 眼
ལིང་ ལིང་ ཆར་སྤྲིན་སྔོན་པོའི་དབུས་ན་བལྟ།།②
飘摇飘摇 雨 云 蓝色的 中央 看

闪闪光灿熠熠花羽翎，

① 引自藏文《诗歌举例汇集》第509页。甘肃民族出版社1984年版。（以下只写书名）。

② 引自藏文《诗歌举例汇集》第509页。

美美展开美丽园伞屏，
孔雀姑娘旋舞仰欢目，
飘飘蓝色雨云她望注。

此外还有只在二句或一句的句首重叠的。

再如“他处叠字式”，即在句中、句尾或句子的首、中、尾皆重叠的。下举句首、句中、句尾皆重叠的为例：

སྙན་ སྙན་ འདབ་ ལྡན་ ཁྱུ་ནས་ སྙན་ སྙན་ ཁུ་བྱུག་མྱོས་པའི་གདངས་ སྙན་
优美优美羽翅具有 群 优美优美杜鹃 醉的 声 优美

སྙན་
优美

སྙན་ སྙན་ རོལ་མོ་ནང་ནས་ སྙན་ སྙན་ ལྷ་ཡི་ ཇ་ཆེན་སྒྲ་ སྙན་ སྙན་
优美优美 音 乐 内 优美优美神的鼓 大 声优美优美

སྙན་ སྙན་ གླུ་དབྱངས་ཚོགས་ན་ སྙན་ སྙན་ རབ་དགའ་ དྲི་ཟའི་ གླུ་ སྙན་
优美优美歌 调 群 优美优美 极喜 乐神的歌优美

སྙན་
优美

སྙན་ སྙན་ སྲིད་ གསུམ་ཀུན་ན་ སྙན་ སྙན་ དཔལ་ ལྡན་ རྒྱལ་བའི་ གྲགས་
优美优美 有 三 全 优美优美 福德 具有 佛的 声誉

སྙན་ སྙན་ ①
优美优美

美美，百鸟群中美美，布谷陶醉声美美，
美美，乐器丛中美美，天神大鼓声美美
美美，歌曲调中美美，极喜乐神歌美美，

① 引自藏文《诗歌举例汇集》第564页。

美美，三界域中美美，具德佛祖誉美美。

这首诗歌共四句，每句十五个音节。在句子的首、中、尾全诗重叠一个“年”（སྙན）字。“年”意为动听、悦耳、优雅、美好、美妙、优美等。译文统统译成“美”字，勉强与之相应。

这种格律也可分为在一句、两句、三句的首、中、尾重叠等数类。也有只在句首句尾重叠或只在句中句尾重叠的格律。

还有在每句诗的句首一字或二字重叠的。例如：

མཚར་མཚར་སྲིད་གསུམ་མཛེས་པའི་སྙིང་པོ་ཀུན༎
稀奇稀奇 有 三 美丽的 精华 全
མཚར་མཚར་བྱེད་པོས་གཅིག་ཏུ་བསྡུས་འདྲ་བ༎
稀奇稀奇 造物主 一 处集拢 好 象
མཚར་མཚར་མཚན་དཔེའི་ལང་ཚོ་རྫོགས་པ་མོས༎
稀奇稀奇 相 好的 青春 齐全
མཚར་མཚར་ཉམས་བརྒྱའི་རྒྱུད་མངས་སྒྲེང་བར་མཛོད༎ ①
稀奇稀奇 态 百的 琵琶 弹 作（敬）

奇奇，三界俊美众精英，
奇奇，似被造物主拢集，
奇奇，“相佳”青春妙龄女，
奇奇，请奏百调琵琶曲。

这是在一句之中重叠，又在全诗中重叠的。有的在本句中不重叠，而在四句的相同位置上重叠。如：

---

① 引自《诗镜注》（或译《诗镜本释》）第470－－471页。青海民族出版社1981年新版。

ཚིག་ རྒྱན་ ཆུ་ཀླུང་ཀུན་བཏུང་བའི།།
语词装饰水流全 喝的
ཚིག་ གཏེར་ མགྲིན་པའི་རོལ་མཚོ་ནི།།
语库藏 喉咙的 香 海呢
ཚིག་ སྙན་བརླབས་སྟོང་གཡོ་བས།།
语 雅 波浪 千 摇
ཚིག་གི་ བདག་པོའི་མཛེས་པ་བཟུང་།།①
语的 主人的 美丽 抓

语饰河流全喝尽，
语库喉咙似大海，
语雅波涛翻千层，
语的主人留美名！

有的是在四句诗的句尾一字重叠。如：

མཚན་དཔེའི་ལང་ཚོ་དར་བའི་མཛེས་སྐུ་ ལྡན།།
相好的 青春发达的美丽身具有
ཡིད་འཛོ་རྣ་བར་སྙན་པའི་གསུང་དབྱངས་ ལྡན།།
可心 耳 动听的 语曲 具有
ཆོས་ ཀུན་ཅིག་ཅར་གཟིགས་པའི་ཐུགས་དང་ ལྡན།།
佛法 全 同时 看见的 心意 具有
མགོན་ཁྱོད་སྐྱད་ཁྱུང་ཡོན་ཏན་ཀུན་དང་ ལྡན།།②
祜主你 优胜 功德 全 具有

“相佳”青春焕发身你有；
悦耳动听美妙语你有；
同时参透众法意也有；

---

① 引自藏文《诗歌举例汇集》第529页。

② 引自藏文《诗歌举例汇集》第547页。

祜主，所有功德你全有！

“相佳”是指佛的身体各部分与众不同的特点和优点等。还有的是前一句的末一字与后一句的首一字相重叠。相当于汉族的“顶针格”诗。如：

མཚན་དཔེ་ལང་ཚོ་དར་བབས་སྨིན་ལེགས་གཟུགས།།
相 好 青春 发达 熟妙 身

གཟུགས་མཚར་བལྟ་བས་མི་ངོམས་དབྱངས་ཅན་མ།།
身 美 看 不满足 妙言 （女）

མ་ ལྟར་ མཉེས་གཤིན་བྱམས་པས་རྟག་པར་ཡང་ །།
母 似亲 切 慈祥 经常 也

ཡང་དག་བློ་གྲོས་སྣང་བ་མཆོག་སྩོལ་ཞིག།①
语言 智慧 光辉 胜 赐吧！

“相好”青春焕发妙熟身；
身美看而不厌妙音母；
母般慈祥和蔼习为常；
常常请赐予我妙语智！

此外还有定韵诗。如：

ཞལ་རས་གསལ་ལ་ ངང་ མདངས་གང་བ་བཟང་།།
面容 明亮并品质 光泽 满 好

གདམས་ངག་ ཟབ་ ལ་ མ་ ཆད་ ཐ་དད་དང་།།
教 诫 深奥并不 断 分别 和

ལས་ངན་བག་ཆགས་ཐམས་ཅད་བསལ་མཛད་པ།།
业 恶 熏 习 全部 消除 作

① 引自藏文《诗歌举例汇集》第567页。

འཕགས་པ་མ་ཕམ་ཡང་དག་དམ་པ་ལ།།[①]
神　圣不败　正确　圣者啊！

容颜放光而神采奕奕，
教诫深奥而分别传继，
恶业熏习全部被消除，
神圣无故圣者弥勒佛！

这首诗歌所有音节的元音（韵母）按古读音都是“a”（“啊”），不用“衣”、“乌”、“埃”、“噢”等元音符号。也有每行各用一个元音符号的。如：

བདེ་གཤེགས་བདེན་ངེས་ཡེ་ཤེས་ཏེ།།
如来　真理　智慧

ཏིང་འཛིན་ཞི་ཉིད་རིག་ཅིང་གཟིགས།།
禅定　寂唯　见且　看见

ཉོན་མོང་ཚོགས་བཅོམ་མགོན་པོ་མཆོག།
愚昧　众　克服　祜主　圣

དུག་གསུམ་བདུད་འདུལ་ཀུན་དུ་ཐུལ།།[②]
毒　三　魔　调伏　全　都教化

释迦彻悟真理智，
了知唯有禅定寂，
克制愚昧圣祜主，
三毒魔障全调伏。

这首诗歌的第一句各音节的元音（韵母）全是“埃”（e），第

---

① 引自藏文《西藏王统记》，或译《西藏王统世系明鉴》）第 72 页。民族出版社 1981 年版。

② 引自藏文《西藏王统记）第 72 页。

二句各音节的元音全是“衣”（i），第三句各音节的元音全用“噢”（o），第四句各音节的元音全用“乌”（u）。译文中难以表现，只译了意思。

此外尚有其他表现形式。因为这类格律难度很大，所以又叫“难作定韵诗”，惟其如此，故束缚思想内容的表达，平日采用者甚少。偶而作之，不过文字游戏而已。

上举两首诗歌，据《柱下遗教》（བཀའ་ཆེམས་ཀ་ཁོལ་མ།）、《西藏王统记》（རྒྱལ་རབས་གསལ་བའི་མེ་ལོང་།）、《贤者喜宴》（མཁས་པའི་དགའ་སྟོན།）等书的著者说是公元七世纪时，吞米·桑布扎所作。因其诗记载在本时期和后来的著述中，又属“年阿体”，所以放在本节。

“年阿体”中尚有正念倒读都成诗句的格律。其中又分一句倒读、两句倒读、三句倒读、全诗倒读等；还有整个诗句重复的。其中又分两句全重、三句全重、四句全重等，起到强调、加重的作用；还有回文（表格）诗、半回文诗，等等，大都是文字游戏，难度较大，平时作者很少，这里就不一一列举了。

（五）五音节自由体

在这一时期的一些藏文历史著述如《柱下遗教》、《西藏王统记》等书中，都记载着噶尔·东赞宇松到长安去向唐太宗为吐蕃赞普松赞干布请婚文成公主的事迹。其中有一首噶尔向文成公主唱的诗歌。全文如下：

ཨེ་ མ་ ངོ་ མཚར་ ཆེ།
啊呀稀　奇　大
ལྷ་ གཅིག་ ཀོང་ ཇོ་ ཁྱེད།
神　一　公主
བདག་གི་ ཚིག་ལ་ གསོན།
我的　话　请听

བཀྲ་ཤིས་ཉམས་སུ་དགའ།
 吉祥 态 在 喜

བོད་ཀྱི་ རྒྱལ་ཁམས་ན།
吐蕃的 国境 在

རིན་ཆེན་ལྔ་ལས་གྲུབ།
 宝贝 五 由 形成

……

རིན་ཆེན་དུ་མ་ཡོད།
 宝贝 多 有

གནག་རྟ་ལུག་གསུམ་རྒྱས།
 牛 马 羊 三 繁盛

དགའ་སྐྱིད་དེ་ལྟར་ཡོད།
 喜 幸福那样 有

ཨེ་མ་ངོ་མཚར་ཆེ།
啊呀稀 奇 大

ལྷ་གཅིག་ཀོང་ཇོ་གསོན།①
神 一 公主 请听

啊呀多稀奇！

文成贤公主，

请听我细数，

吉祥心意足。

吐蕃国境内，

五宝称富庶，

宝藏难计数。

牛马羊繁盛，

欢乐又幸福，

① 引自藏文《西藏王臣记》第46页，民族出版社1957年版。

啊呀真稀奇，
文成贤公主！

这段诗歌通体用的是五音节句，在藏族诗歌中是极为罕见的。显然是借鉴于汉族五言诗的格律。

三

公元 17—18 世纪，藏族的封建农奴制已经发展到鼎盛时期，逐渐失去了前进的势头而趋向于衰退。封建文化也发展到高峰，作家诗中的流派及诗歌格律方面，也在上一个时期大体形成和完备起来。除民间诗歌继续蓬勃发展，第六世达赖喇嘛仓央嘉措写的《仓央嘉措情歌》打破了藏族作家诗坛的沉闷空气，其诗歌格律也产生了一定影响外，其他方面则没有什么重大的突破。

（一）六音节四句体

这种格律是从吐蕃时期的“六音节自由体”中的“六音节四句体”发展演变来的。也可称作“谐体”。举例说明如下：

ཁ་ནས་གཞས་གཅིག་བཏང་པས།།
口 从 歌 一 唱 因

སྐེ་ལ་སྒོ་གཅིག་གཡོག་བྱུང་།།
颈枷 一 罩 来

གཞས་ཚིག་ ག་རེ་ ཡིན་མིན་།།
歌词 什么 是不是

སྒོ་ཡི་ སྐད་ ལ་བྲིས་ཡོད།①
枷的上面在 写有
只因口唱一歌，
脖颈套上枷锁，
要问歌词是啥，
枷锁上面写着！

吐蕃时期的“六音节自由体”，除四句一首外，尚有五句、六句、七句以及更多句一首的；而且每句的第三个音节都是一个衬音“呢”字；其节奏停顿是二、一、二、一（也有说是三、三的）。这个时期的“六音节四句体”则只限于每首四句，每句六音节，但没有衬音“呢”字了；两个音节一停顿，一句有三个停顿，即二、二、二（×× ×× ××）。这种格律，从吐蕃时期8世纪前后，到18世纪，中间相距千年左右，很少见到书面的运用材料。只有13世纪后期的雄敦·多吉坚赞全文翻译《诗镜》时，在译诗中采用了一首：

དཔལ་ གཟི་ ངོ་ཚ་ གྲགས་པ།
吉祥威仪害羞 名声
བློ་གསལ་ཚིག་དང་དགའ་དག།
聪慧 词 和 喜爱
ཁྱོད་ལ་འཕེལ་བ་གཉིས་ གང་།
你 发展 二 任何
འདི་གཉིས་ལྷ་དབང་ལ་མེད།
这 二 天帝 没有
威仪、自爱、美誉，

① 引自《藏族民歌选》（藏汉对照）第119页，民族出版社1981年版。

三慧、礼仪、民心，
王皆齐备发扬，
天帝望尘莫及。

大概到了17世纪时，西藏定钦地方的才仁旺堆（སྡིངས་ཆེན་སྟོན་པ་ཚེ་རིང་དབང་འདུས）将《甘珠尔》（བཀའ་འགྱུར།）中的《如意宝藤》（དཔག་བསམ་ཁྲི་ཤིང་།）里的《诺桑明言》（ནོར་བཟང་རྟོགས་བརྗོད།）改写为藏戏《诺桑王子》。剧中的不少歌词也采用了六音节三停顿的诗句格律。如：

རྒྱལ་སྲས་དེ་ལྟར་ མ་གསུང་ བུ་མོ་ བྱང་ལ་འཁྲིད་ མཛོད།།
王子 那样 莫说（敬）姑娘 北方 领 作（敬）
འཆི་བ་སྲོག་ལ་བབས་ཀྱང་ བུ་མོ་ སྡོད་ རྒྱུ་ མིན་ནོ།།
死 生命 落 也 姑娘 住 要 不 啊
མ་གིའི་ མཚོ་མོ་མ་ལ་གསེར་ བྱ་ བཟའ་མི་ སྡབ་ཀི།
下面的 湖泊 下 黄金鸟 夫妻 成双
གསེར་ བྱ་ ཁ་ ཡ་ བྲལ་བ་མཚོ་མོ་མ་ན་ མི་འདུག།
黄 鸭 单个 分开 湖泊 下 没有
ཡ་གི་ བྲག་སྟོད་ ཡ་ལ་ རྒོད་ པོ་ བཟའ་མི་སྡེབ་ཀི།
上面的 岩 上 上面 鹫 鹰 夫妻 成双
འདབ་ བྱ་ ཁ་ ཡ་ བྲལ་བ་བྲག་སྟོད་ ཡ་ན་ མི་འདུག།
羽 禽 单个 分开 岩 上 上面 有
ལྕང་གླིང་གྲུ་བཞི་ མ་ན་ འཛོལ་ མོ་ བཟའ་མི་སྡེབ་ཀི།
柳 林 四方 下面 黄 莺 夫妻 成双
འཛོལ་མོ་ ཁ་ ཡ་ བྲལ་བ་ལྕང་གླིང་ མ་ན་ མི་འདུག།
黄莺 单个 分开 柳林 下面 没有
སྐྱེས་ནས་ ཤི་བས་འབྲལ་བ་ ལུས་ ཅན་ཀུན་ལ་སོསཡོད།།
生后 死 分开 身具 有全 当然有
མ་ཤི་ གསོན་བྲལ་བྱེད་པང་ མིན་ གཞན་ལ་འདུག།
不死 生 离 作 我 不是 别人 没有

མི་མངོན་དབྱིངས་ན་ བཞུགས་པའི་ བསླུ་མེད་དཀོན་མཆོག་རྣམས་གསུམ།
不 显 界 在住（敬）的欺无 全 圣 三

ལས་ངན་སྡུང་བྱེད་མ་ ལ་ཡེ་ཤེས་དབྱིངས་ནས་ གཟིགས་ ཤིག།
业 恶 苦 作女对智慧 界 从看（敬）吧

王子莫说此话，请带益超北行，
即使丧命而死，姑娘也不留停。
低处碧湖之中，黄鸭夫妻成对，
从来未见它们，孤孤单单无配。
高处岩峰顶上，鹫鹰夫妻成双，
从来木见它们，各分东西忧伤。
四方柳林中间，黄莺夫妻同栖，
从来未见它们，各飞东西分离，
生而死别之事，有情众生皆同，
不死而遭生离，偏偏只我遭逢。
高坐虚空上的，无欺佛法三宝，
请从智慧天界，看顾苦命益超！

这段诗歌单从藏文原文的书写形式看，似乎是十二个音节的诗句。但是，如果结合节奏停顿和表达的内容去分析，则可以明显地看出，它已经形成了六音节四句的格律。可以将它分为六小段，四句一段。其中的第二、三、四等三小段，又形成一首多段体诗歌。可以说是六音节四句体在诗中的联用形式。

公元十七世纪末，第六世达赖喇嘛仓央嘉措（ཚངས་དབྱངས་རྒྱ་མཚོ། 1683—1706 年）写下了著名的《仓央嘉措情歌》（ཚངས་དབྱངས་གླུ་མཚོའི་མགུལ་གླུ།）广泛流传在藏族社会上，影响很大。他的诗歌约有七十首左右。绝大部分都是六音节四句的。如：

མཛངས་མའི་ཐུགས་ དང་ བསྟུན་ ན།།
贤慧的心（敬）和 相合若
ཚེ་ འདི་ ཆོས་ སྐལ་ཆད་ འགྲོ།
生 这 佛法 份 断 将会
དབེན་པའི་ རི་ཁྲོད་ འགྲིམ་ ན།།
寂静的 山间 出行若
བུ་མོ་ཐུགས་ དང་འགལ་ འགྲོ།
姑娘心（敬）同 违背将会
若随淑女诚心，
今生便无佛份；
若到深山修行，
又负姑娘深情。

这首诗歌还运用了叠字的格律，即第一句和第三句的句尾一字重叠一个“纳”（ན）字；第二句和第四句的末一音节重叠一个“卓”（འགྲོ）的音。再如：

ཧ་ཅང་ སེམས་ ལ་ སོང་ ནས།།
十分 心 中 去 后
འགྲོགས་ འདྲིས་ ཨེ་ཡོང་ དྲིས་པས།།
朋友 熟识 可行 问
འཆི་ བྲལ་ བྱེད་ ན་ མིན་ པ།།
死 分别 作 若 不 是
གསོན་ བྲལ་ མི་ བྱེད་ གསུངས་ བྱུང་།།
活 分别 不 作 说（敬）
心中热烈爱恋，
问伊；“可作情伴？”
答道：“除非死别，

活着决不离散！”

但是，也有个别是六句的。如：

དབུ་ཞྭ་དབུ་ལ་བཞེས་སོང་།
帽子（敬）头（敬）上戴（敬）

དབུ་ལྕང་ རྒྱབ་ལ་དབྱུགས་སོང་།
辫子（敬）背上　　甩

ག་ལེ་ཕེབས་ ཅིག་བྱས་པས།
慢慢走（敬）吧作、说

ག་ལེ་བཞུགས་ ཅིག་ གསུང་གི།
慢慢坐（敬）吧 说（敬）

ཐུགས་སེམས་སྐྱོ་ ཡོང་བྱས་པས།
心（敬）悲伤 会 作、说

མགྱོགས་པོ་འཕྲད་ཡོང་གསུངས་བྱུང་།
快　相遇 会 说（敬）

帽子戴在头上，
辫子甩在背后，
“请你从容慢走！”
“请你停步慢留！”
“请你不要难过尸
“很快就会聚首！”

就在这同一个时期，民间诗歌里的六音节四句体的歌也蓬勃发展起来，与《仓英嘉措情歌》的流传相得益彰，遂形成藏族诗歌中的又一种影响大、流行广的诗歌格律。

这种格律的诗歌的一部分，在民间，特别是青年男女之中吟唱时，常常和卜卦游戏结合起来进行。看来是吐蕃时期占卜中，吟唱“卜辞”的仪式的继承和演化。由之可以窥见吐蕃时

期的“六音节自由体”和这种六音节四句体的渊源关系。

这种格律的诗歌，有的全首是直陈，如前面所举数首；有的全篇是比喻。如：

ཞི་མིས་ཐབ་ཀྱི་སྟེང་ལ།
猫儿 灶 的 上

སྨོན་ལམ་ཚིག་གསུམ་རྒྱག་གིས།
祈祷 词 三 念

བང་ཁྲིའི་སྟེང་གི་ཚིལ་ལུ།
柜子的 上 的 油脂

སྐུ་གཟུགས་ ཐུགས་ཅག་གནང་དང་།①
身体（敬）注意（敬）啊！

猫儿蹲在灶上，
念着三句祷词，
厨柜上的油脂，
请你留意贵体！

这首诗以蹲在暖和的灶头上打呼噜的猫儿比喻那些养尊处优、口诵慈悲佛经而心怀“吃人”黑心的某些伪善者的欺骗本性。比喻极为巧妙犀利。还有六句一首通篇用比的。如：

དབྱར་ཁ་ཆར་པའི་དཀྱིལ་ལ།
夏 天 雨的 中

རྨ་བྱ་ ཕེབས་ཀྱིམ་ རེད།
孔雀来（敬）不 是

① 引自《藏族民歌选》（藏汉对照）第126页。

དགུན་ཁ་རླུང་གུའི་དཀྱིལ་ལ།
冬天 风的 中

རྨ་བྱ་ ཕེབས་ཀྱི་མ་ རེད།
孔雀来（敬）不是

ཇ་ཆང་འདི་རུ་འཛོམས་དུས།
茶酒 这在 齐全 时

རྨ་བྱ་ ཕེབས་ཀྱི་ ཡོད་རོ།།①
孔雀来临（敬）有啦！

夏日暴雨之中，
孔雀不肯前来，
冬天寒风之中，
孔雀不肯前来，
香茶美酒齐时，
孔雀就飞来了。

藏族群众认为孔雀虽美，但却以吃毒为生，所以腹藏毒物。这首诗歌借以比喻那些外衣锦绣而内心狠毒、不事辛勤劳作而全靠掠夺他人劳动果实为生的人们。

还有两句比喻两句直陈的。如：

ཁུ་བྱུག་ མོན་ ནས་ཡོངས་པས།
杜鹃门地从 来 了

གནམ་ལོའི་ ས་བཅུད་ ཕེབས་ སོང་།
年（敬）的地 力 来（敬）了

ང་དང་བྱམས་པ་ཕྲད་ནས།
我和 情人 遇后

① 引自《藏族民歌选》（藏汉对照）第126页。

ལུས་སེམས་སྐྱོད་པོར་ལངས་སོང་།①
身心　轻松　起

杜鹃来自门地，
带来春的气息，
我和情人相会，
身心无限欢喜！

这首诗分上下两联，上联为喻，下联为实。这种结构形式，在六音节四句式的民歌中极少出现，只在《仓央嘉措情歌》中发现数首。看来也是采用了“年阿体”中“对举喻”的章法。这首诗还运用了隔句句尾一字重叠的格律，即第二句和第四句的末尾的一个音节都是“松”（སོང་）音。

（二）问答歌

问答歌，一般比较古老。但是，目前尚缺乏足够的材料判明其产生的具体时代，所以放在本节中叙述。这类歌有长有短。

如《孔雀喝水》（རྨ་བྱ་ཆུ་འཐུང་།）

སོ་འོ། དེ་རིང་རྨ་བྱ་ཡག་བྱུང་།
索噢，今天孔雀 好啊！

ག་བ་ཕྱོགས་ཀྱི་ རྨ་བྱ།
哪　方　的孔雀

སོ་འོ། དེ་རིང་རྨ་བྱ་ཡག་བྱུང་།
索噢，今天孔雀 好啊！

① 引自藏文《仓央嘉措及其情歌研究》第92页，西藏人民出版社1982年版。

རྒྱ་གར་ཕྱོགས་ཀྱི་ རྨ་བྱ།
印度 方 的孔雀
སོ་འོ། རྨ་བྱ་ ཁ་ལ་ ཟ་རྒྱུ།
索噢,孔雀口中吃的
ཅི་འདྲ་མ་གཅིག་ཡིན་གྲགས།
怎样的 一个是
སོ་འོ། རྨ་བྱ་ ཁ་ལ་ ཟ་རྒྱུ།
索噢,孔雀口中吃的
དུག་ཤིང་ ལོ་མ་ ཡིན་གྲགས།
毒树 叶子 是
སོ་འོ། དུག་ཤིང་ ལོ་མ་ བཟས་ནས།
索噢, 毒树 叶子 吃后
རྨ་བྱ་ ཅི་ལ་ ཕན་རེད།
孔雀何对 益是
སོ་འོ། དུག་ཤིང་ ལོ་མ་ བཟས་ནས།
索噢, 毒树 叶子 吃后
རྨ་བྱ་ སྒྲོ་ ལ་ ཕན་རེད།
孔雀的翎对 益是
སོ་འོ། དེ་རིང་རྨ་བྱ་ ཡག་བྱུང་།
索噢,今天孔雀 好啊!
ཆང་འཐུང་ལན་གསུམ་ཞེབས་རོགས།
酒 喝 次 三 来 请
སོ་འོ། རྨ་བྱ་ མཁས་པ་ མིན་ ན།
索噢,孔雀 能者 不是虽
ཆང་འཐུང་ལན་གསུམ་བྱེད་ ཆོག། ①
酒 喝 次 三 作可以

索噢,今天孔雀好啊!

---

① 引自藏文《藏族民歌集》第200页,四川民族出版社1980年版。

你是何方孔雀？
索噢，今天孔雀好啊！
我是印度孑乙雀。
索噢，孔雀嘴中吃的，
那是什么食物？
索噢，孔雀嘴中吃的，
乃是毒树叶子。
索噢，吃了毒树叶子，
对于孔雀何益？
索噢，吃了毒树叶子，
孔雀尾翎艳丽。
索噢，今天孔雀好啊！
请喝三杯美酒。
索噢，孔雀虽不善饮，
可以奉陪三杯！

这是一首有题问答歌，每句有六个音节，节奏停顿是二、二、二。一问一答之间，形成一个诗段。问和答对，前面都有句首衬音“索噢”(སོ་འོ)，协调音韵，调节舞步，没有语言意义。

此外，还有长篇问答歌如《天地形成歌》(སྲིད་པ་ཆགས་གླུ)、《斯巴宰牛歌》(སྲིད་པས་བ་ཚང་བཤད་གླུ)以及长歌中的一部分如《吉祥羊歌》(གཡང་དཀར་ལུག་གླུ)、《青稞歌》(ནས་གླུ)等等也都属于问答歌范畴。它的格律突出地表现在一问一答的歌词之中，多有重复句子，使问答之间紧密相连，彼此贯通呼应。并且形成一种固定的格局，唱时，只在关键地方将问话改成答话即可，如此极便于记忆和流传。

（三）字母诗

或叫嵌字诗。大约从公元 16 世纪前后开始，藏族文人学者喜欢将三十个藏文字母依次分别嵌入一首诗的各句的首、中、尾等处。这种诗，藏语称之为“呷布协”（ཀ་བཤད།），或“呷作姆”（ཀ་རྩོམ）。例如：

ཀ་ ཡེ་ཁོ་བོ་གཞན་དུ་སོང་རྗེས་སུ།
唉嘿 我 别处 去后

ཁ་ ནས་ཅི་བཤད་མེད་པའི་ ཨ་ཁུ་འགས།
口 从 何 说 没有 的僧人几个

ག་ ཡང་གནས་ཆུང་འཕྲིན་ལས་རྒྱལ་ པོ་ཡིས།
那个 护法 赤 烈杰 保（助词）

ང་ རྒྱལ་ཆེ་བས་སྡོད་དུ་མ་བཅུག་ཟེར།①
骄傲 大 因住、留 不让 说

喂嘿！当我去到别处后，
几个造谣生事坏僧人，
说是：赤烈杰保护法神，
因我傲慢故将我驱逐。

这首诗歌将藏文三十个字母 ཀ་ཁ་ག་ང་等，全部依次嵌入各句诗的第一个音节，元音都是“啊”，带有押头韵的性质。另外，也可以只用三十个字母中的几个或十几个字母写，但要按照字母原来的排列次序。也可以用第一个字母写四句，再用第二个字母写四句，然后用第三个字母写四句，……最后综合成为一首诗，等等。因为难度较大，有为了照顾字母顺序或受到必须使用某一字母等约束，往往造成意思表达的困难甚至行文上的

① 引自藏文《章恰尔》1982 年 3 月。

勉强。这类诗，也带有一些文字游戏的性质。

（四）多段体的重叠律

从吐蕃时期起，六音节多段体的诗歌格律就已经盛行。到公元 11 世纪时，噶举派著名僧人米拉日巴运用多段体格律，唱出了影响深远的《米拉日巴道歌》；同时期内，藏族众多的优秀民间艺人也采用多段体格律创作了伟大的英雄史诗《格萨尔王传》；还有一些历史、宗教著述如《柱下遗教》、《五部遗教》、《噶当师徒语录》、《西藏王臣记》等书中也有不少多段体的诗歌。这些多段体的诗歌，已经突破了吐蕃时期六音节句的局限，更加自由多变了。根据以上种种书面创作的情况，可以推断出，公元 11 世纪至公元 14 世纪期间，口头流传的民间诗歌中，多段体的格律一定占有很大的比重，所以才那么强有力地影响着文人的创作。可惜当时对民歌没有直接的书面记录，我们无从直接考察。

到了 17 世纪以后至解放前这个阶段，根据解放前后记录的大量藏族民间诗歌看，多段体格律在浩如烟海的民间诗歌中，使用范围极其广阔。不但在陆续创作出来的《格萨尔王传》的新的说部中仍然大量运用，而且在藏戏剧本、长篇叙事诗、民间长歌以及不少文人创作中也大量采用。至于在多如繁星的民歌中，多段体成为主要格律，则毋需多说了。

多段体的诗歌格律，在长期的发展演变中，除上两节讲到的一些特点外，还有一个非常鲜明而普遍的特点，就是字、词、句的重叠格式。这种格式是和诗歌的多段回环结构密切关联着的。举例说明如下：

འཛམ་གླིང་ ཉི་མ་ ཀུན་ ལ་ མཁོ།།

世界　太阳　全都　需要

ནང་ སྐྱོས་སུ་ ཐག་རིང་མགྲོན་པོར་ནཁོ།།
内中 特殊 远途 旅行者 需要
འདོ་རིགས་རྟ་པོ་ཀུན་ ལ་ མཁོ།།
千里 马 全都需要
ནང་ སྐྱོས་ སུ་ ཇག་པའི་ བུ་ལ་ མཁོ།།
内中 特殊 匪盗的男儿需要
དྲིན་ཅན་ ཕ་མ་ ཀུན་ལ་ མཁོ།།
恩 有 父母 全都 需要
ནང་ སྐྱོས་སུ་ གནས་འགྲོ་ བུ་མོ་ མཁོ།།①
内中 特殊 婆家去 女儿需要
天空太阳人皆需，
特别是远行人更需；
千里骏马人皆需，
特别是打劫汉更需；
恩深父母人皆需，
特别是出嫁女特需。

这首诗共分三段，每段两句，各段第一句的最后三个音节都是ཀུན་ལ་མཁོ（人皆需），是短句重叠；各段第二句的开头三个音节都是ནང་སྐྱོས་སུ（“特别是”或“其中的”），是词组重叠；各段第二句的最后一音节都是མཁོ（需），是单字重叠。这样，在三段

诗的句尾上形成“ཀུན་ལ་མཁོ”（人皆需）和“མཁོ”（需）的短句和单字的交错重叠格式；在三段诗的偶句句首处形成（特别是）的隔句重叠格式；表现在全诗每句的最末一个音节上，

① 引自藏文《藏族歌谣》第421页，青海民族出版社1982年版。

是全部重叠一个“མཁོ”（需）字。再如：

རྟ་ ལེགས་ ཅན་གྱི་ རྟ་ ཐོག་ན།།
步子 好 具有的马 上面

ལྡེམ་ མྱུར་ ཅན་གྱི་ བུ་ཆུང་སྐྱིད།།
摇颤 快 具有的小伙子舒服、高兴

རི་མོ་ ཅན་གྱི་ གོས་ ནང་ན།།
花纹具有的衣服 里面

ཤ་ཟེ་ དཀར་གྱི་སྲིང་ཆུང་སྐྱིད།།
肤色白的 姑娘 喜欢

དེ་རིང་ཁྲོམ་པའི་གྲལ་བར་ན།།
今天 集会的 行列里

སྐད་ངག་ ཅན་གྱི་ གླུ་བ་ སྐྱིད།།①
声 语 具有的歌手喜欢

善走千里马上面，
快速颠动小伙喜；
花纹鲜艳衣里面，
白肤姑娘心欢喜；
今天集会人里面，
善唱歌手心头喜。

这是一首三段、每段两句、每句七个音节的诗歌。各段第一句的最后一个音节都是“ན”（在……面），第二句的最后一个音节都是“སྐྱིད”（欢喜、舒畅）。全诗形成“ན”和“སྐྱིད”两个音节的交叉重叠。还有三个字或词交叉重叠的。如：

① 引自藏文《拉卜楞民歌》第40页，甘肃藏族自治州文教局编印，1979年版。

རི་མགོར་རླུང་རྟ་བཏགས་མི་ཚོ། །
山头 风旗 挂 人们
དར་ལུང་དམ་པོ་བཏགས་ཡག་གྱིས། །
旗绳 紧的 挂 好作
དར་མང་པོ་རླུང་གིས་ཁྱེར་རབས་ཡོད།།
旗 很多 风 被 历史 有
ཆུ་ཐོག་ཟམ་པ་རྒྱབ་མི་ཚོ། །
水 上 桥 架 人们
ཟམ་སྣེ་རྡོ་ཡིས་གནོན་ཡག་གྱིས།།
桥 头 石 用 压 好 作
ཟམ་མང་པོ་ཆུ་ཡིས་ཁྱེར་རབས་ཡོད།
桥 很多 水 被 带 历史有
སྡེ་ཆེན་ཆུང་འདྲིས་འཚོལ་མི་ཚོ།།
村 镇 情 人 寻找人们
ཚིག་མཐའ་མནའ་ཡིས་གནོན་ཡག་གྱིས། །
词 后 誓言 用 压 好 作
རོགས་མང་པོས་མགོ་བསྐོར་བཏང་རབས་ཡོད།།
朋友 很多 欺骗 历史有

在山头挂风旗的人们，
请把风旗绳子紧拴好，
有好多风旗被风刮走了
在河上架桥梁的人们，
请用石头把桥头压好，
有好多桥梁被水冲走了；
在村中找情人的人们，
请用誓言把感情连好，
有好多情人把人欺骗了。

这是一首三段、每段有三句的诗歌。藏文原文中各段第一句的末尾二音节是“མི་ཚོ”（人们）形成重叠；第二句末尾二音节“……ཡག་གྱིས”（……作好）形成重叠；和三句末尾二意节“……རབས་ཡོད”（发生过、有过）形成重叠。因此整首诗组成了三个词组交叉重叠的格式。限于意思译文未能完全表示出来。此外，在音节数上各段和一句七音节、第二句七音节、第三句八音节；其节奏停顿形成二、二、二、一，二、二、二、一和一、二、二、二、一的交叉起伏。还有四个字、词、句或五个以上字、词、句交错重叠的工。这里就不一一列举了。

这种重叠格律与“年阿体”中的重叠格律，有很大的差别：它是在一首多段体的诗歌中，段与段之间相对应的句子中的相对应的位置上发生的重叠；而“年阿体”则是在一首不分段诗中的各句的相同位置或一句的不同位置上出现的重叠。

这种重叠格律和汉族诗的押脚韵也是不相同的：汉诗只是押脚韵，而且力避整个字（包括声、韵、调）的重复，更不存在词组和句子的重复；而藏族多段体则是在各种位置上，发生整个字或词组以至句子的重复。

这种重叠格律，在音韵和节奏方面，出现反复回环，显得和谐悠扬，抑扬顿挫，铿锵有力，给诗歌增添了无限的音乐美；在意境上产生加强思想深度、浓化感情色彩、给人以回味元穷的感受。还因为它琅琅上口，容易诵记而便于流传，影响广，成为藏族诗歌中最富民族特色、最占优势的格律。

（五）其他

除上述格律外，尚有一种两句一首的歌广泛流传着。如：

ཇ་དམར་སེར་ སྐོབ་རྫོབ་ དཔོན་གྱིས་ འཐུང་།

茶 红 黄（水）滚开官（助词） 喝

ལས་ཟྲིལ་ བ་ཁྲིབ་ཁྲིབ་ གཡོག་གིས་བྱེད།།[①]
工作汗珠、露珠跳动奴仆（助词）做
热腾腾红茶老爷喝，
汗涔涔苦活奴隶做。

诗句的音节停顿是一、二、二、二、一。两句之间的字、词对仗很工整。这类诗歌，目前见到的多是八音节句。虽然只有两句，但是内涵广泛，抨击有力。

另有一种四句头诗，有七音节、八音节句和七、八音节间杂句。八音节句的如：

གོང་ བླམས་མི་གསུང་དགུ་གསུང་རེད།།
上面 喇嘛 胡说八道 是
ཤ་ མི་ ཟ་ དམ་ བཅའ་ལེན་དགོས་ཟེ།།
肉不吃誓言保证取 需 说
གོང་ བླམས་ གསོལ་རྒྱུ་ ཤ་ རེད་ གོ།
上面喇嘛吃（敬）的肉 是 啊
གོང་ བླམས་གསུང་ རྒྱུ་ རྫུན་ རེད་ གོ།[②]
上面喇嘛 说 的谎话 是 啊
大喇嘛随意胡乱讲，
命僧徒发誓不吃肉。
大喇嘛吃的就是肉，
大喇嘛说的是谎话！

七音节句的如：

---

① 引自藏文《藏族民歌集》第128页，四川民族出版社。
② 引自藏文《藏族民歌集》第141页，四川民族出版社版。

འགྱུར་བ་མེད་དང་འགྱུར་བ་མེད།།
变化 没有 变化 没有

བྲག་དང་ཤུག་པ་འགྱུར་བ་མེད།།
岩山 和 松柏 变化 没有

རྒྱུ་གྲོང་མི་ཁ་རྣོད་ན་ཡང་།།
村 镇 人嘴厉害 虽然

བྲག་དང་ཤུག་པ་བྲལ་དོགས་མེད།།①
岩山 和 松柏分离忧虑没有

不会改变不会变，
岩山松柏不会变。
村中闲话虽然凶，
岩山松柏不分离！

七、八音节间杂的如：

སྟོད་ནས་སྤྲིན་དཀར་མར་འོང་དང་།།
上 从 云 白 往下来 和

སྟོད་ནས་སྤྲིན་དམར་ཡར་འོང་གཉིས།།
上 从 云 红 往上来 二者

འཛོམ་མི་བཅུག་སྐྱི་སེར་རླུང་གིས་དགྲ།།
聚会不 让 寒冷 风 为敌

སྤྲིན་དཀར་པོ་ཁྱོད་ལ་ཡིད་ཆད་མེད།།②
云 白的 你对 灰心 没有

白云打从上方来，
红霞打从下方来，
寒风不让云相会，

① 引自藏文《藏族民歌集》第143页，四川民族出版社版。
② 引自藏文《藏族民歌集》第153页。

但对白云不灰心!

这种格律不同于六音节四句体，也不同于格言诗的七音节四句体。一般认为是多段体的紧缩形式，这是有道理的。因为这类格律的歌常常在多段体诗歌中出现，成为其中的一段。但是，还应该看到，它已经走上了分化的道路，日趋独立成歌了。

总起来看，千百年来，藏族诗歌格律从比较简单到复杂丰富，异彩纷呈，各具千秋，给藏族诗歌以鲜明的节奏感，浓郁的音乐美和整齐的结构形式，使藏族诗歌所表达的广阔丰富的内容更加深邃，感情更加浓烈，更加生动、活泼、感人，并且成为藏族诗歌的鲜明而强烈的民族特色的重要因素。

藏族神话漫谈

神话，一般产生于原始氏族部落时期。当时社会的生产水平还很低下，人们还处于蒙昧和半蒙昧状态，对于大自然所知甚少。在与大自然的斗争中，还处于极其软弱的地位，受着大自然的巨大支配。因此，人们对大自然的种种现象如天、地、山、川的形成，风、雨、雷、电的产生等等，缺乏科学知识，不了解其原因，而产生一种敬畏情绪，以为这些是有生命的不可抗拒的力量，也就是神力，对之必须献祭祈求，以获得保佑，从而产生了原始的宗教迷信。与此同时，人们对大自然的奥秘还产生了好奇和探索的欲望，并且根据当时人们的认识能力，加以猜测和解释。另一方面，人们在原来与大自然搏斗中取得的胜利的基础上，渴望夺取更大更多的胜利，由之而产生了神话。

从藏族口头流传和书面记载的材料看，藏族的神话是非常丰富的。大体可以分为关于大自然的神话，关于人类起源的神话，关于生产方面的神话等。

一、关于大自然的神话

天、地、山、川，自然万物最初是怎样形成的？这是人类

一直在追求理解的问题，并在不同的发展阶段，根据不同民族的条件，作出各种不同的回答。藏族的原始老祖宗在古老的问答歌中，作出了他们的回答：

问：最初斯巴[①]形成时，
天地混合在一起，
请问谁把天地分？
最初斯巴形成时，
阴阳混合在一起，
请问谁把阴阳分？
……

答兼问：最初斯巴形成时，
天地混合在一起，
分开天地是大鹏，
大鹏头上有什么？
最初天地形成时，
阴阳混合在一起，
分开阴阳是太阳，
太阳顶上有什么？
……

在另外一组异文的答歌中说："大鹏把天撑高空"，"巨龟分开阴阳界。"

藏族本波教的古老传说中记载说：最初天地本相合，后来天升地降，两相分开，中间产生了人类。这和问答歌里所讲：

① 斯巴，藏语音译，此处作世界、宇宙解。

“天地混合在一起”是一致的。

类似的神话在汉族中也流传。如三国时徐整所著《三五历记》中记载说：太极之初，天地本来混沌相合。后来天地开辟，天日高一丈，地日厚一丈，因此天就极高，地就极低，形成天地。

这类神话都是原始人类天真的幻想，是他们朦胧的思想中对世界形成过程的认识。这种认识虽然是不科学的，但却表达了人类对大自然的探索精神。

关于天、地、山、川的形成，在另外一首问答歌中是这样说的：

问：斯巴[①] 宰杀小牛时，
砍下牛头放哪里？
我不知道问歌手；
斯巴宰杀小牛时，
割下牛尾放哪里？
我不知道问歌手；
斯巴宰杀小牛时，
剥下牛皮放哪里？
我不知道问歌手；
答：斯巴宰杀小牛时，
砍下牛头放高处，
所以山峰高耸耸；
斯巴宰杀小牛时，
割下牛尾栽山阴，

① 此处为人名或神名。

所以森林浓郁郁;
斯巴宰杀小牛时,
剥下牛皮铺平处,
所以大地平坦坦。

在另一首异文的答歌中说:“割下牛尾放路上,所以道路弯曲曲”。

歌中对大地、山岳、森林等形成的解释,反映了人们已经发展到畜牧业时代的思想认识。如宰牛的斯巴,就是一个高大的牧民形象。全歌充满了牧民的生活气息,表达了人类劳动创造的气概。

这些问答歌普遍流行在甘肃、青海的藏族地区。这些地区一向以畜牧业为主,所以歌的产生有着深厚的现实基础。

藏文史书如《西藏王统世系明鉴》和《贤者喜宴》中记载说:西藏地区原来是一片大海,后来所有的水都流入“贡吉曲拉”山洞,陆地才显现出来。

另在西藏那曲地区流传着一则神话说:世界开始是一片大海,天空出了七个太阳。由于太阳的猛烈曝晒,山岩都崩裂了。崩裂的碎石与海水混合,经过风吹雨淋又结成了石头,石头上积了土,慢慢长出了草和花,以后又生长了五谷。

云南迪庆藏族有一则神话说:从前人们住的地方,本来是一片汪洋大海。后来天天刮大风,把尘土刮到海面上,越积越厚,天长日久便形成了大地。那个时候天是石头的,没有云彩,时间久了,石头裂了缝,眼看就要塌下来,人们在下面生活,一天到晚提心吊胆,最后,有一个能人把海水变成雾气,升到天空,将天石托住,雾气变成了云彩,人们才过上安心日子。

神话中的天空升起七个太阳的说法，和汉族及西南地区某些民族的神话是相似的；天石裂缝要塌下来，使海水变成雾气升空托住，则和女娲补天的神话很类似。这类神话，一方面反映了远古时代的一些自然灾害，一方面也表现了人类征服自然的斗争精神。关于世界本来是一片汪洋大海的神话，很可能与西藏地区远古时代是海洋的历史事实有密切的联系。

此外，对高原的山川湖泊，也有很多美妙动人的神话。如：喜马拉雅山以珠穆朗玛峰为首的五座山峰，是五个姐妹，叫做“长寿五仙女”。翠颜仙女是珠穆朗玛峰的主神，她掌管人间的先知神通；吉寿仙女掌管人间的福寿；贞惠仙女执掌农田耕作；施仁仙女执掌畜牧生产；冠咏仙女执掌人间财宝。她们姐妹五人，战风斗雪，长年亭亭玉立在世界屋脊上，俯视人间众生，关心黎民疾苦，万年不辞辛劳，博得人们的景仰。

西藏羊八井一带有很多热田。热田中有很多高温泉眼，银柱喷射，白光闪闪，热气蒸冒，云雾腾腾。相传很久很久以前，唐古拉山的山神有一个美丽的妻子和一个漂亮的女儿，每当热水湖上薄雾弥漫，宛如轻纱白帐笼罩的时候，母女二人便相伴来到湖中，沐浴戏水。人们还说，山神有一盏金灯。当他高兴的时候，便把金灯高举在湖上，金光四射，照亮了湖水和雪山，照得周围一带鲜花盛开，百鸟齐鸣，成了人间仙境。

这类神话特别富有地方色彩，它们以璀璨的想象赞美了大自然的景色，表达了人们美好的愿望。从讲到的贞惠仙女执掌农田耕作的情况看，这则神话应是产生在有了农业以后的时期。

在《斯巴宰牛》的问答歌中，还有关于飞禽特征的段落。如：

问：斯巴宰杀小牛时，
丢了一块鲜牛肉，
偷肉毛贼是哪个？
我不知道问歌手；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一块白牛油，
偷油毛贼是哪个？
我不知道问歌手；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一些红牛血，
偷血毛贼是哪个？
我不知道问歌手。
答：斯巴宰杀小牛时，
丢了一块鲜牛肉，
窃贼就是大公鸡，
不会偷窃顶头上；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一块白牛油，
窃贼就是花喜鹊，
不会偷窃贴肚上；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一些红牛血，
窃贼就是红嘴鸦，
不会偷窃粘嘴上。

这组问答歌，对提出的问题，做了非常风趣的解答。由此可见古代先民探求范围的广泛，对大至天地山川，小至鸡冠、

鸟啄等都感到极大的兴趣，同时也可看出他们活泼而奇特的联想和儿童一般的天真烂漫。

从上面所举关于大自然的神话中所反映的思想认识看，它们可能是藏族神话中比较早期的产物。其主要内容是对各种自然现象加以解释；同时也有一些人类战胜自然的反映。这些解释虽然荒诞不经、幼稚可笑，但是，细细品味起来，从中可以觉察出它们与人类生活的某种联系。它们有的反映了当时的社会生产阶段，有的表达了人们的美好憧憬，因而都有一定的现实生活基础。

二、关于人类起源的神话

在藏族地区广泛流传着一则猕猴演变成人的神话。神话说：

在很久远的年代里，西藏山南地区雅隆河谷的琼洁地方，气候温和，山高林密。山上有一只猕猴，它和岩罗刹女结为夫妻，生了六只小猕猴。老猕猴把它们送到果实繁茂的树林中生活。过了三年，老猴再去看时，已经繁衍成五百多只猴子。由于吃食不够，有的在互相争夺，彼此撕打，抓破了脸皮，揪掉了耳朵，全都饥肠辘辘，吱吱悲啼。看见老猴来了，便围上来呼号："拿什么给我们吃啊?"举手相向，其状至惨。老猴看见这种情景，心里十分不忍，于是领他们到一处长满野生谷类的山坡，指给众猴命道："你们就吃这个吧!"从此众猴便吃不种而收之野谷，身上的毛慢慢变短，尾巴也渐渐消失，以后又会说话，遂演变成人类。

这则神话除口头流传外，在不少藏文历史著述如《玛尼全集》、《西藏王统世系明鉴》、《贤者喜宴》、《西藏王臣记》等书

中，都有详略不同的记载。它与古猿之一种演化成人类的科学论断，自然只是偶然的巧合。它只不过是古代原始社会时期氏族的图腾崇拜而已。但是，它在叙述猕猴的演化过程时，却闪耀着一定程度的朴素唯物史观的思想火花。至于史书记载中所说的猕猴是观世音化身，结婚生子是观世音点化等情节，无疑是后来的一些佛教徒掺入的一层宗教灰尘。

在四川省白玛藏族地区流传着一则神话：天下洪水泛滥，淹没了田地、山川和人类，最后只剩了姐弟二人。他们在不得已的情况下结为夫妻，繁衍了现在的人类。

我国西南的苗、瑶等民族都有大体相同的神话。这类神话记述了远古时期的洪水灾害，同时反映了族内婚配的情况。

神话中提到天不下雨、庄稼受旱的情形，还提到磨盘、簸箕、筛子等与农业生产有关的器物，说明这则神话产生在农业发展的时期，它曲折地反映了农业生产者与自然灾害斗争的情况。

还有一则神话说：最初有一个由五种宝贝形成的蛋，后来蛋破裂了，从中出来一个英雄。这位英雄具有狮子的头，象的鼻子，老虎的爪子。他的脚像刀一样的锋利，毛像剑一样坚硬，两只犄角之间栖息着鸟王大鹏。

这位神话中的英雄形象，很可能是图腾崇拜的混合体，是民族联盟或民族溶合的标志。与汉族《山海经》中所描绘的各种奇形怪状的人物属于同一个类型。它同时还表达了在当时的生活条件下，人们希望自己变得勇猛有力，如狮虎猛兽，手脚坚硬锋利似刀剑，以便更有利于生存斗争的思想意愿。

在藏族史书中还记有第一代赞普（国王）的神话：聂赤赞普本是十三天上的神父的儿子，后来降临人间，到了西藏的羌脱神山，被十二个放牧者看见了。牧人问他从哪里来，他以手

指天示意。众牧人见他相貌英武，威仪非凡，认定是天神下降，便以肩为舆，抬之而归。遂为六河谷部（有译为“六牦牛部”者）的首领。他乃制定礼仪，划分尊卑等。

后来一些书中，还记载了另外一种说法：在波域（今波密地区）有一个妇女名叫甲莫赞，她生了九个孩子。最小的一个叫吾百惹，他貌美而手有蹼。家人以为不祥，置铜锅中弃于河。飘至下流雅隆地区，被人捞起，尊为王。即聂赤赞布。

这类神话反映了人类发展到氏族社会后期，开始有尊卑之分，雄武者被推举为首领的情况。

关于人类起源的神话，说明人类已经明确地意识到自身的存在，并渴求了解自身产生和发展过程的愿望。它无疑是人类社会发展史所研究的人类社会萌芽状态的可贵资料。

三、关于生产方面的神话

生产方面的神话又可分为牧业、农业、建筑等。反映牧业的神话如《马和野马本一家》：从前，在九重天上，有一匹公马和一匹母马，它们生了一匹小马。因为天上的水草不充足，这匹小马从天上降到人间。后来它到吉隆当哇地方和马王结合，生下了小马三兄弟。它们也因为水草不够，便分别到了三个地方。后来，马大哥碰上公野牛。公野牛要独霸草原，用犄角把马大哥挑死了。后来两个弟弟知道了，小弟弟要为大哥报仇，二弟弟怕公野牛凶猛，不肯去。小弟弟只好独自去。可是力小势单，难以报仇。于是便请求人帮助。人帮助小弟弟报了仇。小弟弟为了报答人的恩惠，便甘心情愿地长期为人类效劳，成了家马。二弟弟则留在草原上，永远是野马。

这篇神话记录在敦煌发现的古藏文手卷中。写牛状马，生

动细腻；语言上多采取同一意思用同一句式而变换词重复叙述的手法。如讲小马从天上降到人间便说："马从天上降下来，狗从空中降下来"；生了三匹小马时，说："生下了小马三兄弟，小驹昆季"等，显得特别活泼流畅，反映出人类发展到了饲养家畜的时代。其中说明马和野马的亲属关系，是合乎客观实际的。马大哥和野公牛为争草原而斗杀的情景，有着人类在放牧时期，为争夺草场而发生械斗的影子。

反映农业的神话如《青稞种子的来历》、《种子的起源》、《取树种的故事》等等。《青稞种子的来历》说：古代有一个名叫阿初的王子，他聪明、勇敢、善良，为了让人们吃上粮食，他决心到蛇王那里去讨青稞种子。他带着二十个武士骑上骏马，不畏艰难险阻，翻过九十九座大山，渡过九十九条大河。在旅途中，二十个武士有的被蛇咬死，有的被猛兽吃掉，有的被野人杀害，最后，只剩了阿初一个人。但是，他毫不畏缩，继续前进。后来，在山神的帮助下，终于从蛇王那里盗来了青稞种子。可是，不幸被蛇王发现了。蛇王既吝啬又凶狠，罚他变成一只狗。只有当他得到一个姑娘的爱情时，才能恢复人形。后来，他果然获得了一个姑娘的爱情，恢复了人身。由于他们的辛勤播种和耕耘，大地上长满了青稞。人们从此吃上了用黄灿灿的青稞磨成粉做的香喷喷的糌粑。因为当初人们只看见一只狗撒下种子，长出了黄金一样的粮食，所以视为是神狗给他们带来的青稞。为了感谢狗，人们便在每年收完青稞吃新青稞面的糌粑时，先捏一团给狗吃。

这则神话情节曲折生动感人，热情地歌颂了为人类做出重大贡献的英雄人物。狗的形象在神话中的出现，可能也是图腾崇拜的产物。

关于青稞种子的来历，另有一则神话说：古时候，有一次

天上忽然出现了九个太阳，晒得大地上滴水不见，草木枯焦，人们都被烤化了，只剩下一片片血一样红的土地和山岩。有一个少年，在喜鹊的帮助下，事先做了充分的准备，才幸免于这场灾害。后来，他和天神的三姑娘结为夫妻，在三姑娘和老岳母的帮助下，瞒过老朽顽固的天神，从天界盗回五谷的种子，撒播在人间。

这则神话也非常优美动人，充满浪漫主义色彩。说天上出现了九个太阳，这和汉族的羿射九日的神话相似，是古代发生巨大旱灾的曲折反映，和农业有着密切的关联。

还有一首古歌里说：

最初斯巴形成时，
阳山坡上长白竹，
白竹顶上有鸠落，
白鸠送来大米种；
最初斯巴形成时，
阴山坡上长青竹，
青竹顶上青鸠落，
青鸠送来青棵种；
最初斯巴形成时，
山坳中间长红竹，
红竹顶上红鸠落，
红鸠送来红麦种。

这是说五谷种子的来源和鸟类是有关系的。另有一首长歌也谈到鸟类和五谷种子的关系，都是耐人寻味的。

关于建筑方面，在西藏拉萨和昌都一带，流传着下面的神

话：

在很早很早以前，格萨尔王统治着西藏地区。他打败了四方的强敌，消灭了山林中的猛兽，铲除了江河里的妖魔。地里长出了青稞、小麦和豌豆，山坡上放牧着牦牛、犏牛和黄牛。人们的日子比从前过得好多了。但是，还有一桩苦恼的事纠缠着格萨尔王，就是那些被战败了的妖魔鬼怪纠集在一起，变成风暴，常常挟着砂石，横扫高原。不管庄稼还是牛羊，都被卷得一干二净。老百姓住在帐篷里，也难以抵挡风暴的袭击。因此，人和牲畜都一天天减少。后来，有七个兄弟为大家修建了很多坚固的三层楼房，让人住在中层，把牲畜关在下层，最上层晒粮食，修佛堂。从此人们再也不受风暴的威胁了。天上的众神听说这件事，便派使者来把七兄弟请到天上去，替天神们盖楼房。所以直到现在，一到晚上，天空就出现七颗亮星，那就是七兄弟在帮天神盖楼房呐。这七颗亮星不断转换位置，那是他们盖好一处楼房，又被请到别处盖楼的缘故。

这则神话，一方面赞美了使人们住进房屋中的建筑方面的劳动能手，反映了人类发展的一个阶段；一方面又巧妙地解释了北斗七星的来历，都是很具艺术魅力的。据藏文史料记载，早在聂赤赞普时，即已修建了雍布拉康宫。推算起来约为公元前400—300年之前。所以，藏族的房屋建筑，是发展得很早的。神话中出现了格萨尔王，想必是后人加工的结果。

四、藏族神话的认识价值与美学观点

从以上所举神话中，可以看出藏族的远古先民对于大自然奥秘和社会现象的探索精神和求知的强烈愿望。这种精神和愿望是人类极其可贵的本质之一。它推动人类探索真理，求取知

识，由朦昧走向文明。是推动人类发展进化的巨大力量。在这些神话中充满奇妙的联想，这些联想看起来荒诞不经，但是，这正是人类向无边的知识海洋进军的第一步，是人类思维趋于深化，走向辩证的起点。这些神话中更富有瑰丽的幻想，这些幻想虽然显得幼稚可笑，但是，这是一个十分强烈的促进人类发展的伟大天赋，它包含着人类对美好未来的期望，从而把人类引向科学、创造发明和对大自然的征服和利用。因此，正是这些奇妙的联想和绚丽的幻想赋予这些神话以永不消退的魅力，从而给人们以艺术享受。

神话虽然充满奇妙的幻想，而且这些幻想又显得那么稚气和不科学。但是，它们绝非描神画鬼毫无对证，而是以丰厚的现实生活和客观实际为基础的，是自然界和社会现象在人们头脑中曲折的、经过艺术加工的反映。例如：马匹是青藏高原藏族人民生活中不可缺少的忠诚伴侣。家马的饲养，是高原的人类从单纯的狩猎阶段走向畜牧业的开始和重大标志。这些便成为《马和野马本一家》的现实生活基础。又如青稞，是藏族人民赖以生活的主要食粮。青稞及其他粮食的播种，反映了人类由畜牧业生产迈向农业生产的重大进程。关于青稞种子来源的神话，正是人类这一历史进程的艺术再现。再如西藏山南地区雅隆河谷一带，气候温和，山林茂密，猴类成群。可以想象得出，远古时期，原始人类与猴群共居处的情况。即使到了后来，人类进步了，脱离穴居野处的状态，但在那样的自然环境中，仍然摆脱不了和猴群发生密切的联系和利害冲突。所以当地的远古藏族先民把猴子做为图腾崇拜对象，并渲染神化为人类的祖先，则是完全现实而可以理解的了。由此可见，在神话荒诞神奇的幻想外衣里，包含着原始人类对自己的活动和社会发展的记载，从而留下了藏族先民在青藏高原上不断前进的足

迹。同时也记录下了他们的思想意识、宗教信仰、道德观念等的影象。因此，神话为我们提供了对于藏族尚无文字记载的、史前时期的人类发展情况的宝贵资料。所以，神话除作为文学作品外，还具有高度的、多方面的科学认识价值。

在藏族神话中，饱蕴着劳动生活的气息和勇于创造的精神以及对于劳动与创造的赞美。劳动和创造是紧密相连的。狩猎、放牧、耕耘、营建等等劳动，创造了人类生存和发展的最根本的条件，同时也创造了人类。因此，原始先民认为劳动和创造是最崇高的，最美好的。这便是构成原始人类审美观的最根本的要素。劳动创造是人类生活的源泉，在劳动创造中做出了出色成绩的能手，给人类增添了更多的财富。所以，劳动创造和劳动创造的能手便理所当然地受到人们的赞扬。在前面所举神话中，无论是宰牛的“斯巴”，还是播种青稞的“阿初王子”，抑或修建楼房的“七兄弟”，他们都是劳动的能手，创造的英雄。他们不但造福人类，并且泽被天神，同时又是山川、平原、森林、湖海的创造者。虽然这些都是经过不自觉的加工，被夸大和神化的形象，但是，实际上，他们已经成为整个人类在各个发展阶段中，进行创造性劳动的集中代表和典型人物，成为人们心目中美的形象的化身。

藏族神话中还洋溢着斗争的激情和胜利的喜悦，以及对于斗争和胜利的歌颂。斗争和胜利是密不可分的，是人类生存、前进的无可回避的惟一途径。因此，藏族的原始先民认为斗争是最激奋人心的，胜利是最欢乐幸福的。这一点，构造了藏族原始祖先的审美观的最本质的基调。远古时期，藏族先民尚处在生产力很不发达、科学水平十分低下的状况，如果不进行艰苦卓绝的斗争，就不能战胜大自然中的敌人，克服生活中的困难，扫清前进的道路。他们在斗争中虽然也会受挫折，有失

败，但是，总的结局是胜利。如果不是如此，那就意味着屈辱和死亡。因此，斗争而必须胜利，也必然胜利。事实上，人类不正是通过不断斗争和胜利这条惟一正确的道路而走向进步、走向文明、走向今天和未来吗？在斗争的过程中，那些英雄和领袖人物，为人类的胜利前进做出了重大贡献和牺牲，因而也受到人们的崇敬和颂扬。象与蛇王斗争而盗取青稞种子的阿初王子、使海水化成蒸气而撑住裂天的能人、修建楼房以抗拒狂风暴雪袭击的七兄弟等，就是这样的代表人物。他们也成为整个藏族先民斗争胜利的典型形象，成为美的典范。

从以上谈到的两点，我们可以看出，劳动创造和斗争胜利，在藏族神话中是一致的；劳动创造能手和斗争胜利英雄又是相通的。二者互为表里，相得益彰。以此为基础的藏族原始先民的审美观，体现为与他们的生存和进步紧紧联系着的思想认识：对他们的生存、进步有利便是美；反之，便是丑。这便是他们审美观的最根本的出发点。

总之，藏族神话是藏族文坛中一丛永放芬芳的鲜花，它以其人类童年的天真稚气和神思幻想而富有无限艺术魅力，给人以纯洁美好的感受。

藏族神话的特点与审美观

从藏族口头流传和书面记载的材料看，藏族神话是很丰富的。这些神话反映了尚处在人类童年时期的藏族先民们对大自然奥秘的探求精神和对生活的美好愿望；表达了他们对劳动创造的赞美和对斗争胜利的歌颂，抒发了他们的审美感受，等等，具有鲜明的高原色彩和浓郁的民族特色。

一、藏族神话的特点与认识价值

藏族神话有它独自的特点，这些特点都是和对藏族社会发展的认识、对青藏高原环境的认识密切联系在一起的。

（一）藏族神话充分表现了藏族先民对大自然的奥秘和社会生活现象的探索精神和求知欲望。天地的形成、人类的起源、家畜的饲养、五谷的产生、房屋的建筑，等等，都在他们的探求范围之内。在“斯巴宰牛歌”中，有这样一组问答：

问：斯巴宰杀小牛时，
　　丢了一块鲜牛肉，
　　偷肉毛贼是哪个？
　　我不知道问歌手；

斯巴宰杀小牛时，
丢了一块白牛油，
偷油毛贼是哪个？
我不知道问歌手；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一些红牛血，
偷血毛贼是哪个？
我不知道问歌手。
问：斯巴宰杀小牛时，
丢了一块鲜牛肉，
窃贼就是大公鸡，
不会偷窃顶头上；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一块白牛油，
窃贼就是花喜鹊，
不会偷窃贴肚上；
斯巴宰杀小牛时，
丢了一些红牛血，
窃贼就是红嘴鸦，
不会偷窃粘嘴上。

从这组问答歌中，可以看出藏族古代先民探求范围之广泛，求知欲望之强烈。大至天地山川之形成，小至鸡冠鸦喙之产生，他们都对之发生极大的兴趣，提出一连串问题，追问一个究竟，表现了强烈的求知愿望和探索精神。这种愿望和精神是人类极其可贵的本质之一，它推动人类去探求钩玄、追踪真理、求取知识。使人类由一无所知，到略知少许；由知之甚

少，到知之渐多。由蒙昧状态，走向文明时代。是推动人类发展进化的巨大力量。藏族先民的探求是和雪山、高原、森林、牧场等青藏高原的自然环境以及马、牛、羊、青稞、碉楼等藏族的生产和生活等密切相结合的。正是在这种探求精神的推动下，他们逐步加深了对这些现象和问题的理解，并越来越多地掌握了它们的规律，从而加强了他们改造和利用大自然的能力，开发和建设了青藏高原，为祖国的缔造和人类的进步做出了巨大的贡献。由之，我们可以认识藏族先民的思想意识和社会生活等。

（二）藏族神话充满瑰丽的幻想和丰富的想象。如把喜马拉雅山的五座晶莹雪峰幻想为护卫人间的仙女五姐妹；把太阳照射热田雾霭呈现五彩缤纷的美景，想象是人间幸福的仙境等。它们以璀璨的想象，把大自然人格化，即所谓“逞神思而施以物化”，认为自然万物都是有生命的。在一首古歌里讲到太阳的时候说：

太阳有父有母也有儿，
太阳的父亲是谁？
太阳的父亲是朝晖；
太阳的母亲是谁？
太阳的母亲是夕照；
太阳的儿子是谁？
太阳的儿子是中午的烈焰。
……
太阳早晨吃的是什么？
太阳早晨吃的是高山的花草。
太阳中午吃的是什么？

太阳中午吃的是它所普照的东西。
太阳黄昏吃的是什么？
太阳黄昏吃的是重重的青山。

歌中视太阳为有生命、有家族、会走路、要吃东西、要睡觉等和人一样的生物。这种“人格化”和想象是和藏族先民信仰万物有灵的原始宗教——苯波教密切地联系着的。它使我们认识到藏族先民的思想状况和观念形态。表现在神话中的这种幻想和想象，照马克思的说法，是个“十分强烈地促进人类发展的伟大天赋”，[①] 这种伟大的天赋，饱含着人类对美好未来的憧憬和期望，从而把人类引向科学、创造以及对大自然的征服和利用。藏族的祖先们，正是沿着这条追求幸福的道路，一代又一代地在征服和改造青藏高原。

（三）藏族神话还富有奇妙的联想。如把圆鼓鼓的牛头和高山、平展展的牛皮和大地、蓬松的牛尾和森林、鲜红的牛肉和鸡冠等，作了奇妙的类比联想。又如，看见鸟类从蛋中生出来，而联想到人类的祖先也是从蛋里生出来的；从北斗七星的变换方向联想到盖房七兄弟迁移地方等。当然，这种联想比起简单的类比联想更加前了进一步，内涵更加丰富了。在一则天地开辟的神话里还说：“……老母虫木日扎该忙向发出声音的地方钻过去，正看见罗拉甲伍在绷天。天绷好了，是圆拱形的，在上方。后来罗拉甲伍又绷地。地是圆球形的，在底下。可是一比，天绷小了，地绷大了，怎么也盖不严。……只好使劲挤地，把地挤小点。天和地终于扣严了。在挤的时候，地面上有的地方鼓了出来，有的地方陷了下去。鼓出来的地方就成

① 见《马克思恩格斯论艺术》，第二册第5页。

了山坡、高地；凹下去的地方就形成了沟壑、海子。”[①] 这里面包含着好几组联想，内容就更加复杂丰富了。这些联想虽然幼稚可笑极不科学，但是，它正是人类的思维由浅显趋于深化，从孤立地看问题转向有联系地思考，是走向辩证思维的起点，是人类向无边的知识海洋进军的第一步。这也是我们了解藏族先民的思维发展和意识形态的极可珍贵的资料。

正是这些绚丽的幻想和美妙的联想显示了藏族先民的活泼的思想意识和儿童般的天真烂漫，赋予这些神话经久不衰的艺术魅力。

（四）藏族神话虽然充满了幻想，而且这些幻想又显得那么奇异神妙，甚至幼稚可笑，但是，它们“绝非描神画鬼毫无对证”，而是以丰厚的现实生活和客观实际为基础的。是自然界和社会现象在人们头脑中曲折的、经过不自觉的艺术加工的反映。例如，马匹是藏族人民生活中不可缺少的忠诚伴侣，“家马”的饲养，是青藏高原的原始居民从单纯狩猎阶段开始走向畜牧业的重大标志。这些便成为《马和野马》神话的基础。又如青稞，是藏族人民赖以生活的主要谷类。青稞的播种反映了藏族的生产由单纯的畜牧业迈向农业的重大进程。青稞和五谷种子来历的神话，正是藏族先民这一历史进程的艺术再现。关于狗和粮食种子来源的关系，可能反映了在远古时，当狗比较早地成了家畜以后，捕猎时，在山野中东奔西跑，身上粘了野生植物的种子，带回“家”后，撒落在附近，生长出来，被人发现而成为食粮的过程。还有一则神话说：“很久很久以前，世上是没有荞子的，人们靠吃野果子充饥。一天，一只狗对人说：‘人呵，你们吃野果子充饥，日子太苦了。海子

① 引自《四川白马藏族民间文学资料集》第80页。

那边，天老爷晒了很多粮食，我去偷点来给你们做种子。’狗游过海子，到天老爷晒坝里滚了几转，用身上的湿毛粘满了粮食。可是，当它游回来的时候，身上的粮食被水冲走了，只有翘在水面的尾巴上，还剩了几粒荞子。……人们把这几粒种籽种在地里。一年年过去了，人们收获的粮食便越来越多了。”[①]这也是狗与粮食种子的来源有密切关系的生动例证，恰恰说明上面推断的现实性，也反映了对狗图腾的崇拜情况。再如，西藏山南的雅隆河谷一带，气候温和，山林茂密，猴类成群。当地的原始人类与猴群杂然相处，发生密切的联系和利害关系。所以猴子便成了他们图腾崇拜的对象，并被渲染神化而为人类的祖先。这便是神话《猕猴演化成人》的现实基础。又如，据近代科学考察证明，在远古时期，西藏高原一带原本是一片汪洋大海。后来，由于地壳运动才渐渐升高起来，成为高原，直到现在，还在不断增高。好几则藏族神话中，都有大海变陆地的描述，很可能就是这一自然现象的遥远的、曲折的艺术反映。凡此种种，清楚地说明藏族神话是扎根在青藏高原的肥沃土地上，孕育在藏族社会宽阔的怀抱中，翱翔在雪山草原大自然的晴空里。所以，藏族神话，正如马克思所说的那样：“……是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。”[②] 因此，这些神话，可以帮助我们研究和认识藏族史前时期的发展历程。

（五）显示了藏族族源众多，地域辽阔。远古时期，青藏高原上本来居住着众多的氏族部落。在很多藏族史书中，都有四十小邦、十二大邦等记述。到了公元六世纪，尚有苏毗、白

① 引自《四川白马藏族民间文学资料集》第198页。

② 见《〈政治经济学批判〉导言》，《马恩选集》第二卷第113页。

兰、羊同、附国、党项、突厥、吐谷浑等部族和邦国。后来，经过部落之间频繁的征战和密切的交往才逐步融合成为统一的藏族，共同居住在辽阔的青藏高原上。此外，藏族居住的地域广阔，除西藏外，尚分布在青海、甘肃、四川、云南等省，与汉族和许多兄弟民族交错杂处，亲密无间，有着频繁的、长期的政治、经济、文化交流。所以，在关于人类起源的神话方面，表现为多种多样，各具特点，有的还和其他兄弟民族的神话相类似。它是藏族族源繁多、居地辽阔、与许多其他兄弟民族杂居的情况的艺术反映，也是我们研究和认识藏族族源、藏族形成过程以及与其他兄弟民族关系的重要资料。

（六）勾勒出史前时期藏族先民的发展概貌。描绘出藏族在原始社会时期由采食野果到野生谷物，再到狩猎，然后发展畜牧业，以至于走向农业生产；从穴居野处到住进帐篷，再搬入三层楼房等的过程。神话中的有些形象，如帮助野马报仇的“人”、盗窃青稞种子的“阿初王子”、建筑三层楼房的“七兄弟”等，就象汉族神话中所讲的燧人氏、有巢氏、神农氏等代表着汉族先民的发展阶段一样，代表着史前时期藏族社会发展的各个阶段，包含着原始时期的人们对自己的活动和社会发展的记载，留下了藏族先民在青藏高原不断前进的足迹。

二、藏族神话所表现的审美观

藏族神话中表现了藏族古代先民的美丑观和善恶观，表现了他们鲜明的审美意识。

（一）藏族神话饱蕴着劳动人民的生活气息和劳动创造的激情，表达了藏族先民对劳动和创造的歌颂和赞美。如在《斯巴宰牛歌》中，对创造了山岳、大地、森林、道路等的宰牛劳

动的赞颂；在《七兄弟里》中，对于劳动建造楼房的讴歌；在《青稞种子的来历》中，对于播种生产粮食的赞美，等等。通过这些歌颂，清楚地显示出，藏族原始先民虽然还没有，也不可能认识到劳动创造了人类、创造了社会和历史的根本性的道理。但是，已经明确地表明了他们认识到劳动创造是崇高的、真实的、善的和美的。已经意识到劳动和创造是紧密相连，是人类生存和发展的最根本的手段和条件。而且，通过《斯巴宰牛》和《绷天绷地》的神话，已经透露出"劳动创造世界"的朴素的唯物史观的曙光。这便是藏族原始穴民伦理道德和审美观念的最根本的依据。

既然劳动创造是人类生存和发展的基本手段和条件，而劳动和创造又是通过人来进行的。那么，在劳动创造的过程中，那些做出了出色成绩的劳动能手们给人类增添了更多的物质财富，发展了更广阔的劳动对象，开辟了更丰富的生活源泉，使人类的生活得到提高和改善。因此，人们在神话中，在歌颂劳动创造的同时，自然而然地也对他们加以颂扬。实际上，神话中是把三者结合在一起来赞美的，而且劳动能手在其中还占着主导地位。如：是斯巴作为劳动的巨人，宰牛而创造了山林原野；是七兄弟通过劳动建起了楼房；是阿初和三姑娘进行播种，生产了青稞，等等。他们都是其中的主导者，是起决定作用的因素，是从藏族先民中涌现出来的劳动能手和创造英雄。他们不但造福人类，而且泽被天神。看起来，他们虽然已经被夸大和神化了。而实际上，他们已经成为整整一个历史时代的藏族先民进行创造性劳动的共同体的集中代表和典型艺术形象，成为当时人们心目中真善美的化身。

（二）藏族神话还洋溢着斗争的激情和胜利的喜悦，表达了藏族先民对斗争和胜利的自豪和赞美。处于原始社会阶段的

藏族先民，生产力极其低下，大自然的灾害对他们存在着巨大的威胁性。他们在很大程度上仍然处于弱小者的地位。他们的出路就是要斗争，要向大自然灾害斗争，要通过斗争夺取胜利，争取生存和发展。藏族神话在很大程度上表现了这一点。如《青稞种子的来历》描述了阿初王子和猛兽、毒蛇斗争；和保藏青稞种子不肯给人类的蛇王斗争；最后取得青稞种子并战胜魔法等情节。《取树种子的故事》叙述了卓玛姑娘与狂风、怒涛、烈日等斗争并战胜它们采到树种、美化家乡的胜利历程。《七兄弟星》描绘了七兄弟修盖楼房以抵御妖魔鬼怪所变的暴风的袭击等，都是把大自然作为对象而与之斗争的。都是把大自然作为恶的、丑的、假的形象加以描绘，并在与这些假、恶、丑的斗争中，显示出真、善、美的事物来。同时，突出表现了真、善、美必然战胜假、恶、丑的信心和力量。当然，应该看到，藏族先民在与大自然进行斗争的时候，并不总是胜利的。他们也有失败、挫折和牺牲。但是，从整个人类历史发展过程看，失败、挫折和牺牲总是暂时的、局部的；而胜利才是长久的、全面的、本质的。否则，如果斗争而不胜利，则意味着人类的屈辱与灭亡。藏族先民正是深刻地感受到了这一点，所以从长远、整体、本质考虑，歌颂了斗争胜利的必然性。同时，对那些在斗争胜利的过程中作出了重大贡献和牺牲的英雄人物也加以赞扬。这些英雄人物，如与蛇王斗争的阿初、与狂风暴雪斗争的七兄弟、与裂口欲坠的石天斗争的能人等，实际上已经经过了不自觉的艺术加工，被典型化而成为在一个历史阶段中，整个藏族先民斗争胜利的艺术形象，成为美的典范。

我们发现，在藏族神话中，劳动中的能手往往就是斗争中的英雄。如与蛇王斗争的英雄阿初，同时又是播种青稞的能

手；战风斗雪的七兄弟，同时也是建造楼房的能手，等等。这是因为在原始社会时期，劳动和斗争常常联系在一起，好象是两兄弟，它们的对象都是大自然；创造和胜利也往往互相依存，好象是俩姐妹。它们给人类带来幸福和美好的前程。因此，劳动能手和斗争英雄往往也总是二身而一体、一身而二任，共同代表着藏族先民向大自然斗争的伟大、崇高的形象。

这一切，在藏族神话中呈现给我们的是一幅崇高的美的画卷。它展示出真与假、善与恶、美与丑相对抗、相斗争的深刻过程，激发人们的斗争意志。它显示出真、善、美的必然胜利，显示出符合客观规律的社会实践的伟大力量和它不可阻挡的历史发展的必然前途。

藏族神话对后世的文学有极大的影响。它的绚丽奇妙的幻想和想象、积极向上而美好的愿望、大无畏的英雄气概等，成为后世文学创作的浪漫主义的源头。如伟大的英雄史诗《格萨尔王传》便深受神话的影响。史诗中说格萨尔等众多英雄人物多是天神下凡，他们变化无穷，英勇无畏；还说山有山神，水有水神，地有地祇，人有保护神，人神互相交往，等等，都是深受神话影响的例证。神话的某些表现手法，如通过美丽的幻想和想象以表达人民的意志和实现人们的愿望的艺术手法，被民间故事、传说、童话、歌谣和作家文学的小说、戏剧等文学品种所普遍采用。在作家文学中，有的记录了古代神话，有的拿古代神话作为素材加以改造利用。如对《猕猴演化成人》、《大海变成陆地》等，在很多文史不分的著作如《柱下遗教》、《西藏王统记》、《贤者喜宴》便都有详略不同的记载或改造利用。还有不少神话被后人编成问答歌流传于世，如《天地形成歌》、《斯巴宰牛歌》、《吉祥羊歌》、《青稞歌》等。同时，这些神话也借以保存下来。此外，有很多文史著述如《巴协》、《五

部遗教》、《西藏王臣史》等书，在记述历史传说和历史事迹时，往往加入大量的神话成分。如“聂赤赞普下降人间为王”、“直贡赞普被杀”、“修建大昭寺”、“修筑桑耶寺”等多是如此。凡此种种都说明藏族神话对后世文学影响之深远与广泛。

藏族神话，可以说是藏族原始先民的萌芽状态的历史、宗教、哲学、法律、自然科学和文学艺术，具有多种意识形态的功能，内容丰富，涉及广泛，需要对之进行多方面的深入研究。

略谈藏剧

在西藏，每年藏历7月，前藏、后藏、山南等地的藏剧团特别活跃，他们四出表演，所到之处，受到广大人民的热烈欢迎。人们背上糌粑，近的走路，远的骑马，从各村赶来看他们的精彩演出。人民把藏剧团的来临，看做是吉祥之兆，预示着一年的丰收和百事如意。1957年3月，西藏剧团有史以来第一次来到北京，参加了全国性的民间文艺会演，和其他兄弟民族的文艺一样，显示了自己独特的艺术风格，在观众面前展现了一幅朴实的藏族人民的生活图景，给人们以深刻的感受和印象。这说明，作为文学艺术高度发展的综合表现形式——戏剧，在藏族中已有了高度发展，并得到党和政府的深切关怀。

本文想就藏剧的各方面做一简单介绍。

一、藏剧的起源

公元8世纪，西藏是藏王赤松德赞执政，他受母亲金城公主[①] 的影响，非常信仰佛教，就派人迎请高僧莲花生前来西

① 金城公主于唐中宗景龙四年（公元710年）嫁给吐蕃赞普赤德祖赞为后。藏文史籍记载她足赤松德赞的母亲。

藏宏扬佛法，并在山南修建了桑鸢寺。当寺庙建成，举行落成典礼时，莲花生将藏族土风舞与佛教哲学的内容结合起来，形成一种哑剧的舞蹈形式来镇魔酬神，这种仪式流传到现在，仍在寺庙中以跳神的形式保留下来。

后来藏王朗达玛毁灭佛法[①]，接着吐蕃王朝崩溃，西藏陷入割据和混乱的局面，佛教因而衰败。直到13世纪，中央政权元朝的统治者元太祖统一了西藏，封当时萨迦派的八思巴为“大宝法王”，统治整个西藏，佛教才得到复兴。到14世纪，高僧唐东杰布[②] 将简单的跳神仪式，穿插情节，注入一些流传在民间的或记载在佛经中的故事内容，使其戏剧化，吸引群众，宣扬宗教，受到群众的欢迎，因而广泛流行起来。但到后来，由于一些喇嘛反对公开宣露佛教秘密，使当时戏剧化了的跳神仪式，受到了限制。

到17世纪，五世达赖阿旺罗桑嘉错是一个很有才学的人。他把藏戏作为一种独立的文艺形式，从宗教仪式的跳神中分离出来。从那时起才有了“脚本”，演剧的人们也才逐渐从寺庙分化出来，组织成为职业性的藏剧团。据说当时前后藏、山南等地先后组成的藏剧团竟达十二个之多。

由以上所谈的情况以及藏剧的舞蹈动作、演员所戴的面具来看，藏剧的产生、发展和佛教有着密切联系。另外，五世达赖所以把藏剧独立出来，也正是为了更好地宣扬宗教，这一点我们从十三世达赖时“噶厦政府”对觉木隆剧团申请在罗布林

---

① 朗达玛毁灭佛法为佛教徒所痛恨，但在历史上应做如何评价，尚有待于史学家研究。

② 唐东杰布生于1383年，除被藏族同胞尊为藏剧始祖外，还被尊为[illegible]桥师。

卡等处演出的呈文上所加的批文中就可以得到间接的证明，批文中有“……把古昔菩萨、大师的故事，表演出来，劝恶归善”一节，由此可见当初五世达赖和藏政府发起组织藏剧团的目的和要求。

讲清藏剧的产生、发展与宗教的密切关系是很重要的，因为只有实事求是地认清这一点，当我们去评价藏剧的时候，才能够不因当前所流行的剧目的内容杂有大量宣传宗教的糟粕，而简单粗暴地将其全部否定，才能看到它所受的历史发展和社会条件的限制，才能以历史唯物主义的观点去有区别地对待各个剧目，并给以正确的认识和处理。这儿应该指明一点，就是跳神的舞蹈动作，就像前面所谈到的那样，归根到底，也是脱胎于民间舞蹈的。

但是，除了藏剧和宗教的关系以外，更重要的一面，就是我们应该看到藏剧的产生与发展，是和藏族的广大劳动人民有着血肉不可分割的关系。首先我们知道，正是劳动人民将自己具有艺术才能的子弟献出来组成了藏剧团，而有些藏剧团是直接由人民群众自己组成的。如觉木隆剧团，就是由一个名叫唐桑大姐的妇女和本村爱好戏剧的劳动人民共同发起组成的。组成之初，他们的生活非常困难，甚至没有吃的，到处乞讨。由于不能按期向统治者交纳租税而经常遭到本村头人的凌辱，但是他们终于在广大人民的支持和热爱下成长起来了。发展到今天，被人们誉为“拉萨人民的朋友”，这不是偶然的。其次，我们可以看到，尽管统治阶级将他们的统治思想和佛教教义等糟粕强行灌入到藏剧中去，使它蒙上了或多或少的灰尘，但是在藏剧中闪耀着不可掩灭的光辉的，还是劳动人民的现实生活和思想感情。若是可以说宗教给了藏剧以最初的形式并相应的带来了若干内容上的糟粕的话，那么，正是劳动人民以及他们

的现实生活给了藏剧以精华。再其次，我们还可以看到，藏剧的产生和发展是和广大人民的热爱分不开的。我们不能设想，没有广大的人民做为热心的基本观众，藏剧团只对贵族和寺庙演出而能够存在和发展到今天。

最后我们还要强调指出的，就是藏剧的发生和发展是和数百年来一代代众多的藏剧演员的辛勤劳动分不开的。他们之中，有很多人都是从小就参加了剧团，在老师傅的指导下，勤学苦练，刻苦钻研，用自己毕生的精力和全部智慧从事于艺术创作，使藏剧从最简单的形式，逐步发展丰富，到今天，成为具有优美的表现手法的综合艺术形式。

因此我们可以肯定地说：正是广大的劳动人民、劳动人民的现实生活以及藏剧演员的精心创作，培育、灌溉了藏剧，使它生长、壮大、开花、结果，使它充满了生活气息，使它能以刚毅不屈的战斗姿态冲破各个历史时期的统治者所强加于它的重重限制和浓厚的宗教宣传牢宠，而放射出光芒来。

二、藏剧的演出、音乐舞蹈及舞台布景等

藏剧在表演过程中，一般分为三个部分，即“顿”、“雄”、“扎西”。“顿”，是戏前的开场白，向神祈祷，向观众祝福，有时间或介绍一下正戏的内容。这一部分可长可短，在旧派剧团演出时，它成为一种“例行公事”，没有什么感人之处，但是新派剧团吸收了民间舞蹈的动作，除祈祷祝福外，还有精彩的舞蹈表演，很受观众欢迎。“雄”，就是正戏。从目前所流行的几种剧目来看，正戏戏文并不是很长的，但是，由于各剧团在演出的过程中，有时在间歇中插入一些逗笑或其他的东西，所以使一出戏常常要演一整天的时间。在演出正戏时，不一定从

头演到底，若时间短，也可以挑出其中比较精彩的一节演出。如《文成公主》一戏，可以只演噶尔在长安比智慧的一段。“扎西”是正戏演完以后的祝福。“顿”和“扎西”很可能是宗教仪式——跳神的遗留。

演唱藏剧时，伴奏的音乐是比较简单的，一般只有皮鼓一面，铜钹一副，在康区一带有时加入唢呐和长号。以节拍的变化配合舞蹈动作，唱时即停止，以免影响听唱词。除甘肃一带有笛子伴奏外，大多没有什么乐器为唱词伴奏。

舞蹈的节拍，一般可分为下列几种：一、“顿达”，是出场时的舞蹈节拍，由慢而快，舞步随之变化。二、“切冷”，是行进时动作的节拍，先向右，后向左，成曲线行进，舞姿优美。三、“恰白”，配合作揖致敬等动作的节拍。四、“德东”，休息或静场时的鼓点，非常缓慢。五、“格切”，表示经过长途跋涉到达目的地的动作。六、“波尔钦”，是一种上身平伏，下身平跃，全身与地面平行转动的激烈舞蹈，跳这种舞要经过艰苦的训练。一般说舞蹈动作比较简单、朴素，节奏性相当强，演员的表情不是很细致、复杂。总起来给人一种浑厚、自然、纯朴、健壮的感受。

如上所说，藏剧的伴奏音乐、舞蹈动作及表情是比较简单的，因此在唱腔方面就显得特别重要，常用的有下面几种曲调：一、“达仁”，是表达精神愉快、心情欢乐的调子。二、“教鲁”，是表达忧愁、悲伤的曲调。三、“达通”，用于一般的叙事。四、“当罗”，感情有了突然的起伏，如突然生气或突然高兴转变腔调时用之。据了解，藏剧曲调有十几种，但我们对详情不甚了然。此外当一个演员唱到一段词的末尾时，其他演员就加入伴

唱，颇似川剧的帮腔。两者是否有关，还有待研究。在演

出中，不论角色的男女老幼，都以演员的自然嗓调唱出。整个唱腔给人以高昂、豪迈的强烈印象，这是长期以来在高原旷场上演出所形成的特色。

演员出场时，一般采用面具代替化妆，在康区一带也采取化妆的手法，甘肃一带则发展为以化妆为主。使用的面具有新旧派的分别，旧派戴白色面具，新派戴蓝色面具。除布或胶制的软面具覆在脸上以外，那些硬质面具多顶在头上。面具可以表现出角色的美丑、善恶。在服装方面，一般是终场不换，如朗萨姑娘，当初本是平民之女，也穿上了她后来当“少奶奶”时的服装。

藏剧演出，通常要在林间坝子中，打青稞的场上或广场中。没有专门的舞台，也没有幕布和布景，有些地区在场中张一个天幕，观众围成圆圈，中间就是演员活动的地区。开演时，全体演员一齐出场，排列起来作环形，轮到自己时即出来到场中心表演，演完退回队列，进行伴舞和伴唱。解放后，甘肃一带已采取舞台表演。西藏拉萨自 1956 年修建了大礼堂后，藏剧团也做过若干次舞台演出。

三、藏剧剧目

就现在所知，在整个藏族地区，知名的藏剧共有十几出，目前常演出的有七八出。下面加以简单介绍：

(一)《松赞干布迎娶文成公主记》(简称《文成公主》)：是描写唐太宗时代，藏王迎娶唐文成公主的历史剧。吸取了民间故事，并富有传奇色彩。剧中集中歌颂了汉藏两民族亲密友好的关系，赞美了劳动人民的智慧。

(二)《诺桑王子》：描写诺桑王子热爱引超仙女，娶回宫

中，为其他妃子所嫉，乘他出外打仗时，逼走了仙女。诺桑回来不见了仙女，就追往天国，经千辛万苦并战胜仙女的父亲，终于和引超团聚。这个剧本歌颂了坚贞的爱情。

（三）《朗萨姑娘》：朗萨本是一个平民家的姑娘，被山官的少爷看中，强娶去做太太。但在山官家中受苦挨打以致死而复生，最后出家修行。暴露了统治者的残暴面目，但杂有大量宣扬“人生无常”的消极厌世的宗教糟粕。

（四）《卓娃桑姆》：一个国王名叫噶拉旺布，强娶了民女卓娃桑姆，生了一男一女，魔女所变的哈江王后想杀害他们，卓娃桑姆被逼走了（飞了）。她的女儿和儿子逃往邻国，长大后，儿子当了邻国的国王，带兵杀死了哈江王后。这里表现了强暴者对弱小者的迫害，但最后强暴者得到了应得的下场。然而，同时也宣传了宗教。

（五）《苏吉尼玛》：一个修道者的女儿被国王看中，强娶为妃，其他妃子妒嫉，就暗害了王子，诬赖是苏吉尼玛杀的，因此将她逐于林中，钉其手足。后被修行者救去，修成得道后，劝化世人，并感化了过去害她的妃子及国王也笃信佛教。

（六）《顿月顿珠》：顿珠、顿月是一个国王的两个王子。哥哥顿珠是已死的皇后生的，弟弟顿月是续娶的妃子白玛坚生的。白玛坚为了使自己的儿子能继承王位，就设法谋害顿珠，但顿月、顿珠兄弟非常友爱，知道这件事后，就一同逃往他处，经历了许多磨难，最后顿珠作了邻国的国王，回来感化了继母，让顿月继承了父亲的王位。

（七）《赤美滚登》：赤美滚登是一个王子，笃信佛教，他舍弃一切，把自己的财产、妻子、儿女甚至连自己的眼睛都布施给了别人，隐入深山修行，最后由于神佛的力量，双眼复明，夫妻、父子团聚。宣扬了佛教的超阶级的“利他主义”思

想。

（八）《云乘王子》：是两段故事，一段讲云乘王子和某国王的女儿恋爱到结婚的经过；一段讲王子看到老母龙送小龙去供给大鹏鸟作食物时分离的惨状后，心中不忍，愿以身代，结果感化了大鹏，立誓不再吃龙。

（九）《白玛文巴》：白玛文巴是一个富商的儿子，聪明、贤能、笃信佛教，为人所敬。信奉异教的国王及异教徒心存嫉恨，想尽各种办法折磨他，谋害他，但都不能得逞，最后自取灭亡，由白玛文巴继承了王位。

（十）《日琼巴》：日琼巴不听师傅米拉日巴的劝导，被一个美妇所诱惑，迷失本性。直到师傅又来点化他，他才幡然醒悟，和他的情人同修苦行，先后得成正果。

此外还有：《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》也含有宣扬佛教的东西，就不加详细介绍了。

目前被有些人称之谓“藏剧脚本”的书面作品，实际上只是一种说唱体的作品。在这里面叙事用散文，带有说明环境、动作、时间、过程等的作用。对话用韵文[①]，是第一人称，相当于台词，便于扮演者歌唱。此外便没有目前一般剧本中所包括的其他部分。我们仅在《云乘王子》一书中见到注有某人唱某人之调，如：“云乘王子唱诺桑王子之调”等样的提示。据我们所知，在藏剧团演出时是与书面作品有差异的，尤其是新派剧团差异更大，所以在进行评价时，书面作品内容和演出内容应有区别的对待。一般来说，书面作品由于作者多是统治阶级的知识分子，所以糟粕是比较多的；剧团的成员多是劳动人民，演出的对象也是劳动人民占大多数，所以演出的戏人民性

① 所谓韵文并非押韵，只是音节数目字相等。

是比较强的。特别是只抽出一节来表演，如朗萨受苦的情况，那么人民性就更强烈了。

四、对藏剧的评价及展望

藏剧剧目中有精华也有糟粕，而在目前比较常演出而为人民大众所喜爱的正是《文成公主》等具有鲜明的人民性的戏，而久置不演的却正是那些以宣扬宗教为主题的戏。停演的原因当然不止一端，但是人民的好恶，恐怕是相当重要的一条。对于这类以宗教思想为主题的戏，我们绝不能毫无区别毫无分析地一笔抹煞，而应该结合藏族的历史发展和社会情况，结合藏剧产生和发展的具体过程，以历史唯物主义的观点，阶级分析的方法，在藏汉族的有关人员及广大群众中展开广泛、全面、深入、系统的讨论研究，分清哪些是为封建统治者和宗教迷信服务的，是麻醉人民斗志，毒害人民思想的，然后加以批判和清除；哪些是合理的，是具有民主性和人民性的，应该肯定并加以发扬。其实对整个藏剧、整个藏族文学遗产，我们都应该采取同样认真、严肃、慎重的态度，任何企图用三言两语，笼统地加以全面否定或全面肯定的态度，都是不科学、不恰当的。总的说，藏剧尤其是目前较流行的几种藏剧，一般都具有一定的思想性，它暴露了统治者的丑恶面目和残暴的本性，表达了人民群众的痛苦和善良的愿望，并且从各个不同角度，反映了一定历史时期的社会面貌。

附录：

佟锦华论文和著、编、译书目录

一、论 文

1.《文成公主》(《人民日报》1959年转载于当年《民族研究》、《人民画报》)

2.《略谈藏剧》(中国戏剧出版社《少数民族戏剧研究》1963)

3.《谈谈藏族民间文学》(《民间文学》1979，8)

4.《试论藏族民歌的艺术特点》(《中央民族学院学术论文选集》1980，4)

5.《略谈藏族民歌》(代序)(上海文艺出版社《藏族民歌选》1981，7)

6.《雪原红花——藏族文学漫笔》(《原野》1982，1)

7.《藏族作家诗歌的一眼清泉——评〈仓央嘉措情歌〉》(中央民族学院少数民族文学艺术研究所《少数民族文艺研究》1982，10)

8.《评藏族文学名著〈米拉日巴传〉》(《中央民族学院学报》1982，2)

9.《评〈萨迦格言〉》(《民族文学研究》1983，创刊号)

10.《藏族民歌的特色》（《西藏研究》1983，3）

11.《藏族神话漫谈》（《格桑花》1984，3—4）

12.《简析藏族神话》（《西南民族学院学报》1985，3）

13.《格萨尔王与历史人物的关系——格萨尔王艺术形象的形成》（《民间文学论坛》1985，1）

14.《十八世纪西藏政治风云录——论〈颇罗鼐传〉的主要思想内容》（民族出版社《藏学研究文集》1958，8）

15，《〈诗镜〉的传入及其影响》（《西藏文学》特刊，1985）

16.《〈格萨尔王传〉在藏族文学史上的地位和影响》（中国民间文艺出版社《格萨尔研究》集刊第一集，1985）

17.《〈颇罗鼐传〉简评》（中央民族学院科研处《咨略丛稿》1985，12）

18.《〈玛尔巴传〉评介》（中央民族学院藏族研究所编《藏学研究文集》1986，6）

19.《英雄史诗〈格萨尔传〉》（四川民族出版社《格萨尔王传研究文集》1986）

20.《藏族诗歌格律纵横谈》（西藏人民出版社《少数民族诗歌格律》1986，8）

21.《藏族人名漫谈》（近代史研究所编《中国的人名》，待出，写于1986年）

22.《〈格萨尔〉研究的新开拓》（《民族文学研究》1987，6）

23.《〈金城公主的传说〉、〈灰栏记〉与〈檀腻�品〉》（湖南文艺出版社《东方比较文学论文集》1987，2）

24.《不能让危害民族团结的"文学"腾飞》（《人民文学》1987，3）

25.《藏族民间文学》(中央民族学院出版社《中国民族民间文学》1987，与耿予方合写)

26.《论〈巴协〉》(西藏人民出版社《藏学研究文选》1989，8)

27.《藏族古代作家文学与藏传佛教的关系》(《中国藏学》1990，2)

28.《文学发展与哲学的关系》(《民族文学研究》1990，2)

29.《〈格萨尔王传〉的诗歌格律》(北京大学出版社《中外民间诗律》1991)

30.《民族文学表现的道德观念》(写于1988年，收入本书)。

二、专　著

1.《藏族文学史》(四川民族出版社，1985，9)、《藏族文学史》修订本(四川民族出版社，1992)(任副主编及主要撰稿人)

2.《藏族古典文学》(吉林教育出版社，1989，4)

3.《藏族民间文学》(西藏人民出版社，待出)

4.《藏族传统文化概述》(中国藏学出版社，1990，2)

5.《藏族文学》(湖南人民出版社《中国少数民族文学》1983，7。佟锦华执笔，王沂暖审)

6.《喜马拉雅之歌》(内蒙古人民出版社，1979。与耿予方合著)

三、编　译

1.《藏族民间故事选》(上海文艺出版社，1980，5。1984年被列为中国少数民族民间文学丛书·故事大系，第二次印刷。与耿予方等合作编译)

2.《藏族民歌选》(藏汉对照)(民族出版社，1981，4。与耿予方等合作编译)

3.《藏族民歌选》(上海文艺出版社，1981，7。与耿予方等合作编译)

4.《藏族动物故事》(藏汉对照)(四川民族出版社，1982，7。与黄布凡合作编译)

5.《阿古顿巴故事集》(中央民族学院出版社，1989。与耿予方合作编译)

6.《藏族谚语》(藏汉对照)(四川民族出版社，1980。与格桑顿珠等合作编译)

7.《拔协》(增补本)译注(四川民族出版社，1990。与黄布凡合作编译)

8.《〈贤者喜宴〉选译》(《西藏文学》1986，8，藏族古典文学专号)

9.《藏族文学作品选》(上海文艺出版社《中国少数民族文学作品选》1981，6)

10.《茶和盐的故事》(甘肃人民出版社《中国少数民族爱情故事选》1983，8)

11.《西藏地震资料集》(西藏人民出版社，1980。翻译部分资料)

四、词 书

1.《中国大百科全书·中国文学》Ⅱ（1986，11）词目：《藏族文学》、《贤者喜宴》、《谐体民歌》、《鲁体民歌》、《饶阶巴桑》、《桑吉坚赞》、《米拉日巴》等。

2.《中国大百科全书·哲学》Ⅱ（1987，10）词目：《藏族佛教哲学》、《宗喀巴》。

3.《哲学大辞典》《上海词书出版社）词目：有关藏族哲学 4 条。

4.《中国少数民族文学辞典》（待出）（与耿予方合写藏族民间文学词目 90 条）

5.《传说词典》（待出）（有关藏族传说词目 75 条）

6.《敦煌学词典》（待出）（有关敦煌吐蕃文献词目 7 条）

7.《中国各民族宗教与神话大词典》（学苑出版社 1990，10。任审编委员和编委，编审藏族宗教神话部分 20 余万字）

8.《婚姻家庭词典》（中国国际广播出版社，1989 年。词目 30 余条）

9.《中国历史地图集》（中华地图书社，1975 年。合作编制明、清藏区图）



责任编辑\鲁虹\封面设计\李建雄\版式设计\天朗

